

**DAS CHRISTUSBILD
IN DER FRANZÖSISCHEN MALEREI
DES 19. JAHRHUNDERTS**

Veronika Sellier

1981

Das Christusbild in der Französischen Malerei
des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Veronika Sellier
aus
München
1981

Referent: Professor Hermann Bauer
Korreferent: Professor Friedrich Piel
Tag der mündlichen Prüfung: 27.7.1981



Christoph & Michael
HOFBAUER
drucken + binden
Adalbertstrasse 18
8000 München 40

VORWORT

Allen, die mich bei der Arbeit unterstützten - sei es durch Hinweise oder sei es durch die Erlaubnis, Bildwerke untersuchen und fotografieren zu dürfen - möchte ich an dieser Stelle danken. Mein besonderer Dank gilt Professor Hermann Bauer, der das Thema der Dissertation angeregt hat, für seine wertvolle Betreuung der Arbeit und seine hilfreichen Ratschläge.

Sehr verpflichtet bin ich den französischen Institutionen und Fachgelehrten, die meine Studien in Frankreich förderten. Für die wertvollen Hinweise und Anregungen danke ich Mme Geneviève Lacambre, Musée du Louvre; Mme Hélène Toussaint, Musée du Louvre; M. Jacques Foucart, Musée du Louvre, M. Cazoumayou, Konservator der Stadt Paris, der mir großzügigerweise einen Teil des vorliegenden Fotomaterials zur Verfügung gestellt hat; M. Gilles Chomer, Kunsthistorische Fakultät der Universität Lyon; M. Hours, Konservator der Stadtarchive von Lyon sowie Dr. Hans Körner, München. Der Deutsche Akademische Austauschdienst ermöglichte mir ein Studienjahr in Paris.

München, März 1981



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen

	Seite
I.1. Einleitung	1
2. Zeittafel	5
3. Die Rolle der Religion	7
4. Die Bewertung der religiösen Malerei durch die Kritiker	17
5. Die Auftragslage	21
II. Themenkreise	42
1. Christus am Ölberg (Destouches, Rouget, Delacroix, Chassériau, Corot, Delaroche, Timbal u.a.)	42
2. Leidensgeschichte	63
2.1. Ecco homo oder Der Prozeß (Rouget, Degeorge, Larivière, Benouville, Chenavard, Decamps, Daumier, Puvis de Chavannes, Scheffer, Manet)	63
2.2. Der Gang nach Golgatha (Lair, Coutan, Garnier, Signol, H. Flandrin)	83
Exkurs über die Ingres-Schüler und Lyonnaiser Maler unter besonderer Berücksichtigung der Einschätzung von Eugène Delacroix	99
2.3. Die Darstellung der Leidensgeschichte im Werk von Delacroix	104
2.4. Christus am Kreuz (Revoil, Prud'hon, Chauffer, Couder, Henner, u.a.)	119
2.5. Kreuzabnahme und Mater Dolorosa (Chassériau, Regnault, Girodet, Delaroche, Cornu, Gustave Moreau)	128
2.6. Die Grablegung (Hesse)	138
2.7. Kreuzwegstationen (G. Moreau u.a.)	141

	Seite
3. Das Leben Jesu vor seinem Tod	144
3.1. Der zwölfjährige Jesus im Tempel Jesus segnet die Kinder (Ingres, Gleyre, Orsel, Gérard, Chenavard, H. Flandrin, Champmartin, Signol, Schnetz u.a.)	144
3.2. Taufe (Lehmann, Corot, Fleury, P. Flandrin, H. Flandrin, Amaury- Duval, Roger, u.a.)	167
3.3. Versuchung (Ingres/Chassériau, Muller, Scheffer)	176
3.4. Die Schlüsselübergabe (Ingres u.a.)	186
3.5. Das Abendmahl (Périn, H. Flandrin, Janmot)	191
3.6. Weitere Szenen aus dem Leben Jesu, die "Sünderinnen".	196
3.7. Das Wunderwirken Jesu vor seinem Tod (Périn, Decamps, Janmot, Gauffier, Desgoffes u.a.)	199
4. 4.1. Das Leben Christi nach seinem Tod (H. Flandrin, Cornu, Picot, Delacroix u.a.)	209
4.2. Der erhöhte Christus (Picot, H. Flandrin, Amaury-Duval, Abel de Pujol, Ziegler u.a.)	219
4.3. Herz Jesu	234
III. Schlußbemerkungen	239
IV.1. Anmerkungen	244
2. Literaturverzeichnis	277
V. 1. Abbildungsverzeichnis	296
2. Abbildungen	

ABKÜRZUNGEN

AN	Archives Nationales
Inventaire	Inventaire général des oeuvres d'art appartenant à la Ville de Paris
MI	Ministère de l'Intérieur
Art.	L'Artiste
GBA	La Gazette des Beaux-Arts
R.d.2 m.	Revue des deux mondes

I.

1. Einleitung

Zur Behandlung des Themas "Das Christusbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts" haben den Verfasser mehrere Gründe bewogen. Die religiöse Malerei gehörte im 19. Jahrhundert noch zu den traditionellen künstlerischen Aufgaben, die von offizieller Seite sehr gefördert, aber bereits von einem großen Prozentsatz der Zeitgenossen in Frage gestellt wurde. Es bleibt zu untersuchen, warum religiöse Kunst, die zunächst einen so hohen Stellenwert hatte, schon kurze Zeit nach ihrem Entstehen in Vergessenheit bzw. Mißkredit geriet und warum sie dem heutigen Betrachter als problematisch erscheint.

Zu der topographischen Zuordnung wäre zu sagen, daß in Frankreich keine im weitesten Sinn auf religiöse Malerei ausgerichtete Schule den nachhaltigen Erfolg hat verzeichnen können, der mit dem der Nazarener oder dem der Präraffaeliten vergleichbar wäre. Infolgedessen ist die religiöse Malerei Frankreichs in der Literatur bisher weniger berücksichtigt worden als die Deutschlands und Englands.

Da wegen der großen Materialfülle das Thema abgegrenzt werden mußte hat sich der Verfasser auf Christusdarstellungen, angefangen von "Jesus im Tempel" bis zum Christus in der Glorie, beschränkt. Einerseits bilden sie das Zentralthema der religiösen Kunst, andererseits läßt die Christusgestalt in ihrer Komplexität im Unterschied zu der der Maria im pluralistischen Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu.

Der Verfasser hat die Zeit zwischen 1800 bis 1870 bearbeitet, weil dieser Zeitraum in etwa mit der Schaffensperiode Ingres zusammenfällt und die seines Antipoden Delacroix mit einschließt. Beide Künstler haben die religiöse Malerei bzw. die Auffassung darüber entscheidend mitgeprägt; zudem ist bis zu diesem Punkt noch generell eine Kontinuität des traditionellen Kunstwollens bewahrt worden, die erst nach 1870 unterbrochen wurde.

Erst seit den letzten 15 Jahren etwa sind wieder Rehabilitierungsversuche der religiösen Kunst unternommen worden. Diese bergen jedoch teilweise die Gefahr in sich, alles das als Kunstwerk zu betrachten, was vor der Jahrhundertwende entstanden ist und führen damit zu einer unkritischen Rezeption. Dabei wird ähnlich wie in der Literatur der Jahre zuvor, die im allgemeinen bis auf einige Ausnahmen die religiöse Kunst einheitlich verdammt, ohne exakt mit Hilfe von Bildbeschreibungen zu begründen, worin das Verdammenswerte eigentlich lag, nun ebensowenig untersucht, welche Bildelemente für den heutigen Betrachter das Interesse an einem religiösen Werk ausmachen könnten, außer der Tatsache, daß es im 19. Jahrhundert entstanden ist.

Die neuere Literatur umfaßt mehrere Monographien zu Kleinmeistern, die das vorliegende Thema auch berühren, besonders zu erwähnen sind die Untersuchungen von Dorra, Hardouin-Fugier und Ternois zur Lyonnaiser Schule. Im 19. Jahrhundert sind mehrere sehr subjektiv gefärbte Monographien entstanden, die von Freunden oder Verwandten des betreffenden Künstlers verfaßt worden waren. Bisher liegt jedoch keine Arbeit vor, die sich ausschließlich mit der religiösen Malerei dieses Zeitraums

befaßt. In diesem Rahmen ist zu untersuchen, in welcher Form sich unter den veränderten sozialen und bewußtseinsmäßigen Bedingungen des bürgerlichen 19. Jahrhunderts sich auch das Christusbild gewandelt hat, ob die religiöse Bildkunst dieser Zeit wirklich so schwächlich ist (1), ob es im 19. Jahrhundert zu ikonographischen Neuerungen kam, welche tradierte Vorbilder übernommen und welche Themen bevorzugt behandelt wurden.

Die beste Methode, um diese Problematik faßbar zu machen, schien dem Verfasser in ausführlichen Bildbeschreibungen zu bestehen, die, so weit es möglich ist, zeitgenössische Kritiken zu den einzelnen Gemälden einschließt, um deren Rezeption und Stellenwert im letzten Jahrhundert sichtbar und verständlich zu machen. Es ist keine Einteilung nach Künstlern im Sinne eines Kataloges gemacht worden, wie sie in der Literatur häufig zu finden ist, sondern nach Themenkreisen, da damit die unterschiedliche Behandlung eines Themas, was den Stil, ikonographische Anleihen oder Neuerungen betrifft, am besten dingfest gemacht werden kann. In diesem Zusammenhang werden auch die Auswahlkriterien, die bestimmend zur Vergabe der Aufträge waren, erläutert, da sie abhängig vom Stil eines Künstlers getroffen wurden.

Von den Ausmalungen der Pariser Kirchen soll, was die Behandlung der Monumentalmalerei betrifft, paradigmatisch gesprochen werden, denn bedingt durch das zentrale Regierungssystem Frankreichs haben alle namhaften Künstler in Paris gearbeitet. Zudem hatte das Pariser Kunstgeschehen - wenn auch manchmal um Jahre verschoben - immer Einfluß auf die Kunst der Provinz. Die Malerei der Lyonnaiser Schule nimmt jedoch einen gesonderten Platz innerhalb der religiösen Kunst der Provinzen ein, und wird deshalb ebenfalls berücksichtigt werden. (2)

Für die statistischen Werte wurden folgende Quellen herangezogen:

Die Livrets du Salon, als Spiegel der herrschenden Tendenzen,

Die Archives Nationales, Serie F 21, die die Staatsaufträge dokumentierten,

L'Inventaire des Richesses d'Art zu den Aufträgen des Departement de la Seine, die für die Pariser Kirchen bestimmt waren. (3)

Die Arbeit will weder zu einer Rehabilitierung des Christusbildes des vergangenen Jahrhunderts beitragen, noch erhebt sie den Anspruch auf eine vollständige Untersuchung oder Katalogisierung. Dieses wäre auf Grund der zum Teil noch unerforschten Materialfülle in diesem Rahmen noch nicht möglich, außerdem soll es hier die Aufgabe sein, grundsätzliche Tendenzen in der Behandlung des Christusbildes aufzuzeigen und damit verbunden die problematische Rezeption, die es damals schon hatte, und heute noch hat.

2. Zeittafel

- 1799 bis 1804 Konsulatsregierung unter Napoleon Bonaparte
- 1800 Dekret von Napoleon zur Wiedereröffnung der Kirche
- 1801 Konkordat, der Katholizismus wird als Religion der Mehrheit bestätigt
- 1802 Verleihung des Konsulats auf Lebenszeit
- 1804 Kaiserkrönung, Besuch Pius VII in Frankreich
- 1807 Zweiter sehr erfolgreicher Papstbesuch Pius VII
- 1810 Gründung des aristokratischen Ordens der Chevalier de la Foi
- 1814 Wiedenzulassung der Gesellschaft Jesu
- 1814 bis 1824 Ludwig der XVIII.
- 1814 bis 1830 Karl 10.
- 1824 Gründung des "Ministère des affaires ecclésiastiques et de l'instruction publique"
- 1825 Hostienschändungs-Gesetz
- 1829 Schließung der acht Jesuitenkollegs in und um Paris
- 1830 Julirevolution
- 1830 Gründung einer liberal-katholischen Bewegung von Montalembert, Lamennais Lacordaire und der Zeitschrift "L'Avenir"
- 1830 bis 1848 Philippe
- 1831 Plünderung von St. Germain l' Auxerrois
- 1831 Encyclica Mirari Vos des Papstes Gregor XVI. gegen die Zeitschrift "L'Avenir"
- 1833 Schulgesetz von Guizot, das die Wiedenzulassung konfessioneller Schulen beinhaltet
- 1833 1. Ausgabe von "L'Univers", einer katholischen Tageszeitung
- 1836 Erhöhung des staatlichen Budgets für die Kirche

- 1848 Februar-Revolution
- 1848 Wahl Louis Napoleons zum Präsidenten
- 1849 Falloux-Gesetz, Einführung der Freiheit des
Unterrichts, d.h. Wiedenzulassung konfessionel-
ler Hochschulen
- 1851 Staatsstreich Louis Napoleons
- 1852 bis 1870 Napoleon III.

3. Die Rolle der Religion (1)

Im Jahrhundert der Aufklärung waren die intellektuelle Elite und die führende Schicht tendenziell atheistisch, Handwerker und Bauern blieben sowohl in den Städten als auch auf dem Land dem traditionellen Katholizismus verbunden.

Im 19. Jahrhundert sollte sich das Verhältnis jedoch umkehren. Die Kirche verlor weitgehend die Arbeiterschaft, aber schon in den vierziger Jahren

"Il fut de bon ton ... parmi les gens du 'Juste milieu' de renoncer à l'ancien voltairisme et de bon exemple de suivre les pratiques religieuses." (2)

Die Landbevölkerung änderte ihre proklerikale Einstellung während des ganzen 19. Jahrhunderts nicht.

Bis zur Wiedereröffnung der Kirchen war es offensichtlich noch gefährlich, sich zum Christentum zu bekennen:

"Parmi les élèves de l'école, si on ne regardait pas comme une crime, de parler favorable du christianisme, c'était au moins un ridicule dont personne n'aurait osé de se convier." (3)

Zwar standen die maßgeblichen Kreise der Kirche anfänglich weitgehend indifferent gegenüber, die Papstbesuche wurden eher als gesellschaftliches Ereignis angesehen, doch machte der zur Schau getragene Atheismus (4) bald nach der Wiedereröffnung der Kirchen und dem Konkordatsabschluß einer wirklichen Renaissance des Christentums Platz. Fontanes und Joubert, die Gründer der neokatholischen Partei hatten großen Einfluß auf Lucien und Elsa Bonaparte, deren Salon bald zu ihrem Aktionszentrum wurde. (5) 1800 kehrten die ersten Emigranten zurück, die später sehr bestimmend für das katholische

Leben wurden: Abt Rouzan, der zukünftige Leiter der inneren Missionen, Abt Frayssinous, unter Karl 10. Minister für Kirchliche Angelegenheiten, der im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts für seine Predigten in der Karmeliterkirche und St. Sulpice bekannt wurde und Chateaubriand, dessen 1802 verfaßtes "Génie du Christianisme" entscheidend zur Wiederbelebung des Christentums und zum "gothic revival" beitrug. Der Autor stellte die These auf, daß sich der Mensch durch das Christentum moralisch und ethisch vervollkomme, denn "La religion chrétienne ... n'est que la nature primitive lavée de la tâche originale." (6) Während das Christentum immer im Übereinklang mit den gottgegebenen Naturgesetzen handelt, gehen vom Atheismus die weltzerstörerischen Kräfte aus: "La religion ne parle que de la grandeur et de la beauté de l'homme. - L'athéisme a toujours la lèpre et la peste à vous offrir." (7)

Religion unterstützt den Menschen in seinem Harmoniestreben und nur sie befähigt den Menschen, die Schönheit der Schöpfung in ihrem vollen Umfang zu erkennen. "Lorsqu'on n'a point de religion, le coeur est insensible et il n'y a plus de beauté: Car la beauté n'est point un être existant hors de nous. (8)

Demzufolge macht der Glaube auch die Qualität eines Künstlers aus. Christlich leben bedeutet, einer wahrhaftigen Ästhetik entsprechend zu leben.

Nach dem Jahrhundert der Aufklärung und dem Zeitalter der Vernunft tritt Chateaubriand für die Revalorisation des Gefühls und der Moral ein und gegen mathematische Abstraktionen, die nicht Gott hinter Kreis und Dreieck sehen. (9)

Die begeisterte Aufnahme einer solchen Fortschrittsfeindlichkeit läßt sich am ehesten durch die allgemein verbreitete Revolutionsmüdigkeit erklären.

Ausschlaggebend für den Erfolg des Buches war auch, daß das Christentum Chateaubriands nichts Bedrohliches mehr an sich hat, Christus ist hier der Menschensohn, "aimable, ouvert et tendre, sa charité est sans bornes". (10). Das wichtigste seiner Botschaft ist das Gebot der Liebe. Der Zugang zur Religion und ihre Praxis stellte der Autor verlockend leicht dar:

"Dieu ne défend pas les routes fleuries quand elles servent à recourir à lui et ce n'est pas toujours par les sentiers rudes... que la brébis retourne au bercail." (11)

Mit dieser sentimentalistisch-idealistischen und angstfreien Auffassung kam Chateaubriand offensichtlich dem Bedürfnis seiner Leser entgegen, denen Religion in erster Linie ein Gefühl von Geborgenheit vermitteln sollte.

Er ist einer der ersten Autoren, der die Religion in engen Zusammenhang mit Begriffen wie Nation und Vaterland stellt. Denn das Erwachen des Christentums geht Hand in Hand mit dem Wunsch, wieder an nationale Traditionen anzuknüpfen, und mit dem Bewußtsein der eigenen mit der Kirche eng verknüpften Geschichte, "notre religion à nous c'est notre histoire". (12) Zeugen der Vergangenheit sind die zuvor so verpönten gotischen Kathedralen, in denen das alte Frankreich weiterzuleben scheint. (13)

Einer angeblichen Äußerung Napoleons zufolge (14) habe "Le Génie du Christianisme" seiner Macht am meisten geschadet, da es entscheidend zur Besinnung auf

die eigene monarchistische Tradition beigetragen habe, denn "Le Génie du Christianisme respirait l'ancienne monarchie entière." (15)

Restauration

Die Ideen Chateaubriands kamen während der Regierungszeit der Bourbonen erst wirklich zum Tragen. Christentum war nun nicht mehr Relikt einer prärevolutionären Vergangenheit, sondern galt auch bei der tonangebenden Gesellschaftsschicht wieder als zeitgemäß. Genau wie das politische System der Revolution in klassisch-antiker Architektur, Malerei und Mode seinen Ausdruck fand, erinnerte man sich im monarchistisch-traditionalistischen Frankreich wieder an die christlich geprägte Kultur des Abendlandes, allerdings wollte man seine eigene Geschichte dort weiterführen, wo sie vor der Revolution und Aufklärung unterbrochen worden war (16) und begann, sich in seiner eigenen Geschichtlichkeit zu begreifen.

"Die Tradition der Gotik reicht in gewissen Gebieten Europas ... bis an die Schwellen der neuen Zeit, sowohl im Kirchen- wie im Schloßbau. Die Wiederbelebung der gotischen Kirche gewinnt daher den Charakter einer 'Restauration', eines Anknüpfens an die eigene Vergangenheit." (17)

Das praktizierte Christentum entsprach jedoch bei vielen nicht mehr einem inneren Bedürfnis, sondern wurde als neu entdeckte Lebensform betrachtet, deren Charakter eher eine ästhetische Bedeutung zukam.

Die Bourbonen empfanden sich als legitimer Erbe und direkter Nachkomme des hlg. Ludwig und wurden von den zurückgekehrten Emigranten auch so verstanden. Zu ihrem

nun mehr von offizieller Seite unterstützten Blick auf die Vergangenheit gehörte es auch, das Christentum wieder in das tägliche Leben zu integrieren:

"Le trône de Saint Louis sans la religion de Saint Louis est une supposition absurde, la légitimité politique amène de force la légitimité religieuse. On ne peut reconstruire l'ordre sociale qu'en le fondant sur les moeurs et on ne rétablit les moeurs qu'en rétablissant la religion." (18)

Es bildeten sich zwei kirchlich engagierte Bewegungen, die der liberalen Neokatholiken und die der Ultramontanen, zu der vor allem der Emigrantenadel und die reichen Bürger zählten. Die Theoretiker der Ultramontanen, Joseph de Maistre und Bonald traten für die Wiedereinführung des Feudalismus ein. Noch unbedingter äußerte sich Lamennais, ursprünglich ein begeisterter Anhänger der ultramontanen Bewegung. Nach der Rückkehr der Bourbonen träumte er von einer Rückkehr zur Theokratie, in der die Gesellschaft vom König und der Kirche von der Kirche beherrscht würde. Er erklärte sich jedoch bald gegen die aktuelle Form der Monarchie, da diese sich als zu kompromißbereit erwies und damit die eigentliche Religion unterdrückte, und wurde einer der Wortführer der Neokatholiken, die wie er größere Freiheit der Kirche postulierten. In seinem 1828 erschienenen Pamphlet, "Progrès de la Révolution" forderte Lamennais die Unabhängigkeit der Kirche vom Staat. Da die Unabhängigkeitsbestrebungen der Neokatholiken vom Papst nicht toleriert wurden, trat Lamennais 1834 aus der Kirche aus und bekehrte sich zum Sozialismus. Seine Schrift "De l'art et du Beau" (19) spiegelt ähnlich wie die Schriften Montalmeberts "Du Vandalisme et du Catholicisme en France" und "Du l'état actuel de l'art religieux en France" (20) die Auffassung der konservativen Kunstrezensenten und einiger Künstler zur religiösen Malerei wieder. (21).

Die Reintegration der Religiosität ins alltägliche Leben hatte, wie die Revolution von 1830 zeigte, nicht in der von den Ultramontanen erwünschten Form stattgefunden, zwar hatte die Rechristianisierung bei weiten Kreisen der Bevölkerung zwischen 1830 - 48 einen anhaltenden Erfolg, doch ist das Christentum für die meisten eine individuelle, von kirchlicher Autorität unabhängige Angelegenheit geworden. Antiklerikal eingestellt zu sein war nun nicht mehr mit antireligiös sein gleichzusetzen.

Zu seiner Popularität trugen die Liberalen Katholiken Montalembert, Lamennais und die beiden Prediger Lacordaire und Ravignan entscheidend bei. Die Thesen, daß Liberalismus und Sozialismus mit dem Katholizismus vereinbar seien, übten gerade auf das aufsteigende Bürgertum eine Faszination aus. Christentum bedingte demnach nicht mehr Rückkehr und Besinnung auf monarchische Traditionen des Mittelalters, sondern waren mit dem Geist des 19. Jahrhunderts vereinbar.

Wie 1807 zu den Predigten von Abt Frayssinous ging man nach 1830 zu den Predigten von Lacordaire: "Ses conférences à Notre Dame furent recherchées avec l'empressement qu'on mit à courir un spectacle piquant." (22). Religion wurde offensichtlich mehr und mehr zu einer Modeerscheinung, die Kirchen zum gesellschaftlichen Treffpunkt für

"jene Kunstgläubigen, die ihre erschlafften Seelen durch fromme Musik und Heiligenbilder kitzeln lassen und gar als jene Religionsdilettanten, die für die Kirche schwärmen, ohne ihren Dogmen einen strengen Gehorsam zu widmen ... Letztere füllen jetzt unsere fashionablen Kirchen, zum Beispiel Sainte-Madeleine oder Notre Dame de Lorette, jene heiligen Boudoirs, wo der süß-

lichste Rokokogesmack herrscht, ein Weihkessel, der nach Lavendel düftet ... kokette Andacht, die sich fächert mit Eventails von Boucher und Watteau. - Pompadourchristentum." (23).

Ein weiterer Grund für den Erfolg der katholischen Bewegung war sicherlich auch, daß dem Einzelnen seine Entscheidung zum Christentum so leicht gemacht wurde wie nie zuvor. (24) Die Distanz zwischen Gott und Mensch war aufgehoben, dem Gläubigen wurde ein intimes Verhältnis zu Gott suggeriert. Bester Ausdruck für dieses neu gewonnene Gottesverständnis sind die Gemälde von "Modemalern" wie Scheffer und Delarcche. (25) Von daher konnte der Katholizismus auch zu einer Modeerscheinung werden, wie Heine und zuvor Gautier sie beschrieben.

"c'est la mode maintenant d'être vertueux et chrétien, c'est une tournéere qu'on se donne; on se pose en saint Jérôme, comme autrefois en don Juan; l'on est pâle et macéré, l'on porte les cheveux à l'apôtre, l'on marche les mains jointes et les yeux fichés en terre; on prend un petit air confit en perfection; on a une Bible ouverte sur sa cheminée, un crucifix et du buis bénit à son lit; l'on ne jure plus, l'on fume peu, et l'on chique à peine. - Alors on est chrétien, l'on parle de la sainteté de l'art, de la haute mission de l'artiste, de la poésie du catholicisme, de M. de Lamennais, des peintres de l'école angélique, du concile de Trente, de l'humanité progressive et de mille autres belles choses. - Quelques-uns font infuser dans leur religion un peu de républicanisme; ce ne sont pas le moins curieux. Ils accouplent Robespierre et Jésus-Christ de la façon la plus joviale, et amalgament avec un sérieux digne d'éloges les Actes des Apôtres et les décrets de la sainte convention, c'est l'épithète sacramentelle; d'autres y ajoutent, pour dernier ingrédient, quelques idées saint-simoniennes. - Ceux-là sont complets et carrés par la base; après eux, il faut tirer l'échelle. Il n'est pas donné au ridicule humain d'aller plus loin, - has ultra

metas..., etc. Ce sont les colonnes d'Hercule du burlesque.

Le christianisme est tellement en vogue par la tartuferie qui court que le nêo-christianisme lui-même jouit d'une certaine faveur.

Eine andere religiös geprägte philosophische Richtung, die insbesondere bei den Lyonnaiser Malern viele Anhänger fand, war die "école mystique" von Lyon, ihre bekanntesten Vertreter waren Ballanche, der Physiker Ampère und Edgar Quinet.

In einer seiner ersten Schriften "Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts" sprach Ballanche dem Gefühl als einziger Quelle der Wahrheit und des Schönen die Überlegenheit über die Vernunft zu, die ohne Verbindung mit dem Gefühl bloße Abstraktion sei. (27)

Der Moralkodex des Neuen Testaments, d.h. Christi Lehren der Einfachheit und der Liebe, wird von Balanche als ideale Basis zur Entwicklung der freiheitlichen politischen Systeme des 19. Jahrhunderts gesehen. (28)

Diese Ideen führte er in seinem Hauptwerk "La Paléogénésie sociale", das Chénavaud zu seinem Zyklus für das Pantheon inspirierte, weiter aus. (29) Er begreift die Menschheitsgeschichte als einen zyklischen Entwicklungsprozeß. Mit jeder neuen von Ballanche detailliert beschriebenen gesellschaftlichen Wiedergeburt wird die Gesellschaft vollkommener und erreicht ihre höchste Entwicklungsstufe in einer christlichen Demokratie, in der öffentliches Recht, Strafen, Kriege, Ehrgefühl, Klassen- und Besitzdenken auf Grund des moralischen und ethischen Bewußtseins der Menschheit

nicht mehr nötig sein werden. Im Gegensatz zu Chateaubriand, Bonald und Maistre faßt er das Christentum , worunter er genau wie diese den Katholizismus versteht, als eine höchst plebeische Religion auf: "la vraie religion de l'humanité pas celle du moyen-âge, vers lequel il serait impossible de nous faire rétrograder" (30). Der indirekte Angriff auf die Regierung von Karl 10. und die Ultramontanen wird später deutlicher ausgeführt.

"Qu'ils (die Regierungen) fondent dans l'avenir au lieu de vouloir sans cesse recréer le passé: ils seront tranquilles plus longtemps... Il est faux d'écrire que la forme sociale du moyen-âge théocratique soit compatible avec la religion. Ceux compromettent la religion." (31)

Die Ideen Ballanches kamen erst in den dreißiger Jahren und zur Zeit der Februarrevolution, die Christus als einen der ersten Revolutionäre und Arbeiter feierte, zum Tragen. (32) Auch nach dem Staatsstreich von 1851 änderte sich die von Heine und Gautier beschriebene Haltung zur Religion nicht im wesentlichen. Das "Bündnis zwischen Thron und Hauptaltar" wirkte sich auch auf die Einstellung der französischen Bevölkerung aus.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem bestehenden System war durch die scharfen Pressegesetze fast unmöglich gemacht worden. Kritik an Kirche und Staat fielen also recht gemäßigt aus und zielten vor allem auf die zu große weltliche Macht der Kirche ab, die damit ihr eigentliches Ziel, Repräsentant des Reiches Gottes zu sein, aus den Augen verlor. Kirche solle keine Interessen- sondern Bewußtseinsgemeinschaft darstellen und sich auf die Urkirche zurückbesinnen. (33)

Es gab jedoch Keinen vom katholischen Glauben geprägten Autor mehr, dessen Werke denselben Erfolg hätten verzeichnen können, wie etwa die Werke eines Chateaubriand, Lamennais oder Montalembert, die dem geistigen Leben Frankreichs wichtige Impulse gegeben hatten.

Taine und Renan machten sich das katholische Milieu zu Feinden, Renan auf Grund seines unorthodoxen "Vie de Jésus", das ihm den Titel "Antichrist" einbrachte. (34) Er war einer der ersten, der Christus in erster Linie als historische Gestalt begriff, und damit der religiösen Malerei, die sich in den sechziger Jahren verstärkt um eine exakte historische Rekonstruktion bemühte, neue Anstöße gab.

Taine wurde auf Grund seines materialistischen Satzes "Le vice et la vertu sont des produits comme le sucre et le vitriol" (35) vom kirchlichen Zensoren Dupanloup mit dem Namen "Empoisonneur du peuple" belegt. (36)

In diesem Rahmen konnten nur die vergleichsweise unbedeutenderen philosophischen Tendenzen mit berücksichtigt werden, die den "Verlust der Mitte" am wenigsten widerspiegeln.

Die hier erwähnten Autoren gingen nicht mehr von einer von vornherein gültigen Wert- und Seinsordnung aus, sondern diese Gültigkeit mußte, um ihre philosophischen Systeme funktionsfähig zu machen, erst wieder hergestellt werden.

4. Die Bewertung der religiösen Malerei durch die Kritiker

Die drei Zeitschriften, denen die Mehrzahl der Kritiken entnommen ist, vertraten keine festgelegte Richtung, sondern sind als Forum zur Äußerung unterschiedlichster Kunstauffassungen zu werten. (1)

Die religiöse Malerei nahm in Salon-Berichten und anderen Artikeln zur zeitgenössischen Kunst einen relativ großen Raum ein, da sie neben der Historien-Malerei als wichtigster Zweig der "Grande Peinture" galt. Zu den konventionellen Kritikern, die sich im Sinne Diderots als Moralisten verstanden, und die religiöse Malerei befürworteten, gehörten: Montalembert, dessen Schriften für viele Rezensenten richtungsweisend waren, Delaborde, Peisse, Lagenerais, Blanc, Tardieu, Laviron.

Ihre Argumentation zur Befürwortung der religiösen Kunst ähnelte der von Chateaubriand im "Genie du Christianisme":

"Il est aisé de prouver trois choses: 1^e que la peinture chrétienne étant d'une nature spirituelle et mystique, fournit à la peinture un beau idéal plus parfait et plus divin que celui qui naît d'un culte matériel 2^e que corrigeant la laideur des passions, ... elle donne des tons plus sublimes à la figure humaine... 3^e enfin, qu'elle a fourni aux arts des sujets plus beaux, plus riches plus dramatiques, plus touchants que les sujets mythologiques." (2)

Bewußt stellten sich die konservativen Kritiker mit ihrer Gegenstandsgebundenheit in die Tradition der Akademie des 17. Jahrhunderts und Poussins: "Nur der edele Gegenstand ist überhaupt fähig, die edele Form anzunehmen." (3)

Religiöse Malerei war einerseits Garant zur Bewahrung künstlerischer Traditionen und erfüllte vor allem die Funktion, Ausdrucksträger moralischer Intentionen zu sein, die die Voraussetzung zur Schaffung eines großen Kunstwerkes waren:

"Les productions de l'art n'ont que de valeur réelle que lorsqu'elles s'adressent au sentiment, c'est à dire à la partie morale de l'homme. Aux arts donc appartient l'enseignement morale de la société... les Beaux Arts doivent partager avec le sentiment religieux le privilège de moraliser notre société. Une alliance intime, forte indissoluble doit donc exister entre le sentiment religieux et les Beaux-Arts." (4)

Demzufolge ist mit dem Glaubensverlust immer ein Verlust künstlerischer Qualitäten verbunden; nur durch eine Reintegration des Christentums in alle Lebensbereiche können diese Qualitäten im 19. Jahrhundert bewahrt, bzw. gerettet werden. (5)

Im Vorwort zu Melle Maupin polemisierte Gautier gegen die moralischen Intentionen der "tugendhaften Journalisten:

"Cette grande affectation de morale qui règne maintenant serait fort risible si elle n'était fort ennuyeuse. '- Chaque feuilleton devient une chair, chaque journaliste un prédicateur; il n'y manque que la tonsure et le petit collet." (6)

Ein weiteres Kriterium zur Beurteilung sakraler Kunst war, daß ein Gemälde immer auf seine Verwertbarkeit und Funktionalität als ein für Gotteshäuser bestimmtes Kultbild überprüft wurde, d.h. eine Christusdarstellung mußte mit dem dogmatisch-theologischen Christusbild übereinstimmen.

Wesentlich bekannter sind heute die progressiven Rezensenten wie Baudelaire (7), Champfleury, Silvestre, Thoré, Jal, Mantz. Der Gehalt eines Gemäldes wird nun nicht mehr nach seinem Bildgegenstand beurteilt, sondern nach dem Charakter, den ihm der Künstler verliehen hat.

"Le sujet est absolument indifférent dans les arts... Le mérite de toute oeuvre est le caractère profond ... et spécifique que l'artiste a su imprimer à sa création. Plus l'artiste a transformé la réalité extérieure, plus il a mis de soi dans son oeuvre, plus il a élevé l'image vers l'idéal que chaque homme recèle dans son coeur."
(8)

Ein Kunstwerk ist zum individuellen Ausdruck seines Schöpfers geworden, insofern hat auch die religiöse Malerei nicht mehr die Funktion, Lehrinhalte zu vermitteln, sondern sie wird auf ihre persönliche, von subjektiven Prinzipien geprägte Aussage hin untersucht, der theologische Inhalt spielt dabei nur noch eine untergeordnete Rolle, das heißt, ein Christusbild wird nicht mehr in seiner funktionalen, sondern in seiner ästhetischen Valenz gesehen. In einer Kritik zu der Kreuzigung Delacroix' von 1835 heißt es:

"Peut-être n'est-ce pas là un Calvaire chrétien, mais c'est le Calvaire d'un grand artiste." (9)

Die religiöse Malerei nimmt von ihrer Wertigkeit her keine dominierende Stellung mehr ein, sondern ist eine von vielen möglichen Kunstformen geworden. Ähnlich wie die Mythologie, deren Darstellungen für das im Vergleich zu Renaissance und Barock ungebildete Publikum nur noch Form ohne tiefere inhaltliche Bedeutung waren, wird das Christentum zum Lieferanten für poetische Themen degradiert:

"La religion porte en soi deux mérites, la croyance qu'elle peut avoir perdue, la poésie

qu'elle a conservée. Ce dernier suffit encore." (10)

Im Gegensatz dazu stößt die Anfertigung religiöser Gemälde bei einigen Kritikern auf Widerspruch, weil sie der Kunst wegen der "abgedroschenen" Themen keine neuen Impulse mehr zu geben vermag. (11)

Doch lehnten nur wenige religiöse Malerei prinzipiell ab wie z.B. Champfleury, der in der Errichtung und Ausgestaltung von Bahnhöfen die eigentliche Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts sah, (12) oder Maxime du Camps:

"La peinture religieuse s'en va et cela se comprend, car elle ne répond à aucun besoin; elle n'est qu'une fiction consentie à laquelle personne ne croit." (13)

Allein die Tatsache, daß unabhängig von einer direkten Kritik zu einem Gemälde der Sinn und Stellenwert der religiösen Kunst überhaupt hinterfragt wurde und, falls die Antwort positiv ausfiel diese in der Regel als Rechtfertigung oder Verteidigung formuliert war, zeigt, wie sehr die Selbstverständlichkeit mit der dieses Thema früher behandelt bzw. von der Kritik aufgenommen worden war, schon gebrochen war.

5. Die Auftragslage

Schon zur Regierungszeit Ludwigs XVI. war das Interesse an sakraler Kunst gering, der König stand religiöser Kunst recht gleichgültig gegenüber, die Privatmäzene bekannten sich zur Aufklärung. Die Kirchengenausstattungen waren offensichtlich so komplett, daß keine große Nachfrage an religiösen Gemälden mehr bestand.

Bedingt durch die Revolution vollzog sich ein entscheidender Wandel in der Auftragspolitik, und damit veränderte sich auch die soziale Lage der Künstler. Die vormals wichtigsten Auftraggeber Kirche und Königshaus existierten nicht mehr; wegen der Emigration und Verfolgung fiel auch das private Mäzenatentum weg.

Napoleon

Die für die Mehrzahl der Künstler desolante Situation verbesserte sich jedoch schon zu Beginn der Konsulzeit Napoleons, da dieser sehr schnell mit der straffen Organisation seines künstlerischen Verwaltungsapparates begann. 1804 führte der Kaiser die Zivilliste und alte während der Revolution abgeschaffte Ämter wieder ein wie das des Intendant Général de la Maison de l'Empereur, des premier peintre und des premier architecte. Montalivet - zwischen 1804 und 1814 Innenminister -, dem die Verwaltung der Beaux-Arts unterstand und der für die Aufträge des Staates verantwortlich war, setzte sich besonders für die Erhaltung und Restaurierung von Kirchen, Schlössern und Klöstern ein (1). Der Architekt Legrand war vom kaiserlichen Innenministerium mit der künstlerischen Betreuung aller öffentlichen Gebäude

und der Instandsetzung der Kirchen des Département de la Seine beauftragt. Außerdem hatte er die Bauaufsicht über die Kathedrale St. Denis, die verständlicherweise am meisten unter den Zerstörungen der Revolution gelitten hatte. Ihre ab 1806 geplante Instandsetzung war ein Versuch, die Kaiserherrschaft zu legitimieren, denn in Anknüpfung an monarchische Tradition sollte es als Grabstätte der kaiserlichen Familie dienen.

Der napoleonische Staat zeigte sich generell mit der Subventionierung von Restaurationsarbeiten an sakralen Gebäuden recht großzügig. Schon 1800 begann man mit der Reparatur von Notre Dame, die damit den würdigen Rahmen zur Kaiserkrönung abgeben konnte und von St. Sulpice, der Kirche, die auf Grund des Papstbesuches und der Predigten von Frayssinous (2) bald zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt wurde. Weitere Restaurierungen erfolgten: 1808 die Sorbonne-Kirche, 1809 die Kathedrale von Reims und erneut Notre Dame, Ste. Chapelle.

Das "Gothic Revival" und die damit verbundene Wiederbelebung des Christentums sind also auch in Frankreich trotz der Revolutionswirren schon um die Jahrhundertwende anzusetzen und wurden im Rahmen des neu erwachten historischen Bewußtseins von offizieller Seite gefördert.

Die neuen wichtigen Auftraggeber im 19. Jahrhundert waren der Staat, der vor allem die Kirchen der einzelnen Départements in der Provinz mit Gemälden beschiedte, die Préfecture du Département de la Seine, verantwortlich für die Ausstattung der Pariser Kirchen und das gesamte Département de la Seine, die Zivilliste, die Ankäufe in den Salons tätigte oder Aufträge zur Aus-

gestaltung für Schloß-Kapellen vergab. Die jeweiligen Verwaltungen wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts teilweise umstrukturiert. Dies hatte jedoch keine einschneidende Auswirkung auf die Auftragspolitik. Die Kirche, vormals der bedeutendste Mäzen für religiöse Kunst, hatte fortan nur noch die Möglichkeit Arbeiten anzuregen. Die Kirchengebäude von Paris wechselten nach dem Abschluß des Konkordats von 1801 in den Besitz der Stadt über. Ihre Ausstattungen sind also heute noch rechtlich Eigentum der Stadt Paris und können gegebenenfalls von ihr zurückgefordert werden.

Im ersten Jahrzehnt wurden jedoch vergleichsweise wenig religiöse Gemälde in Auftrag gegeben, da diese Themen sich als wenig tauglich für die Unterstützung der "Gloire Nationale" und noch weniger der Verherrlichung Napoleons erwiesen. Laut Benoit wurden in den Livres zwischen 1791 bis 1812 insgesamt 190 religiöse Gemälde aufgeführt, wobei alttestamentarische Darstellungen und Szenen aus den zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr beliebten Gessner-Werken überwogen. (3)

Daraus ist ersichtlich, daß diese Bilder vor allem für Privatkunden gedacht waren und daß der Bedarf an neuen Sakralgemälden als gering eingestuft wurde.

Für die künstlerischen Administrationen waren die Reparationen der durch die Revolution entstandenen Schäden zunächst vorrangig. Die Kirchengeschmückungen wurden zu Anfang aus alten Beständen komplettiert. Einer Anordnung Napoleons gemäß wurden den Kirchen die künstlerisch wertlosen Gemälde und Statuen wiedererstattet, die sich zuvor im Louvre und im Musée des Monuments Français befunden hatten.

Später profitierten die Gotteshäuser dann auch von den Eroberungszügen Napoleons. 1811 wurden 317 Bilder unter die Museen und Kirchen der Provinz verteilt (4), die sich z.T. aus Napoleons Beschlagnahmungen rekrutierten.

Ab 1810, bedingt durch die kirchenfreundliche Politik, änderte sich die Situation allmählich, und Darstellungen aus dem Neuen Testament und Heiligengeschichten hielten in den Salons wieder Einzug. So vermerkte Landon 1814

"Les temps sont changés. Le culte religieux a repris tout son éclat et les ministres des autels ont cessé d'être en but aux plus odieuses persécutions. Depuis quelques années des tableaux de sainteté destinés ... selon toute apparence à remplacer ceux qui ont été enlevés des églises pendant des troubles révolutionnaires." (5)

Auch das Privatmäzenatentum lebte wieder auf. Die Kundschaft setzte sich aus neuem Adel und aufsteigendem Bürgertum zusammen. Doch waren private Käufer von religiösen Gemälden während des ganzen 19. Jahrhunderts selten. Die neuen Wohnverhältnisse mit wesentlich kleiner gewordenen Wohnungen verlangten kleinere Formate als für religiöse Gemälde im allgemeinen üblich. Wahrscheinlich hatten die veränderten Wohnverhältnisse auch direkte Rückwirkungen auf die neue Geschmacksorientierung, die mehr und mehr zu intimeren Sujets wie Portrait-, Genre- und Landschaftsmalerei tendierte. Skizzen und Entwürfe zu größeren Gemälden fanden zwar häufig Abnehmer, doch besaßen diese dann mehr Sammler- und Dekorationswert. "Die Schlafzimmerbilder" oder "Kinderzimmerbilder", die oft Szenen aus dem Neuen Testament zeigen, waren meist der serienmäßig hergestellten Imagerie Ste. Sulpicienne zuzurechnen, oder es handelte sich um Reproduktionsgraphik.

Die Bourbonen

Mit dem Regierungsantritt der Bourbonen erfuhr die religiöse Malerei ihre erste Hausse, da sie von höchster Seite vom "Roi très Chrétien", der sich als geistiger Erbe König Ludwigs des Heiligen verstand, unterstützt wurde. Mit Hilfe von Rückbesinnung auf alte monarchische Werte sollten die Spuren der Revolution und des Vandalismus (6) verwischt werden. Kunst wurde in erster Linie dazu benutzt, den Legitimationsanspruch der wieder eingesetzten alten Monarchie zu illustrieren, sei es durch Historienbilder, die von den Taten Henri IV, oder Franz I. berichteten, sei es durch Heiligenbilder. Darstellungen aus dem Leben des Hl. Ludwig erwiesen sich als am besten geeignet, die heraldischen Tugenden der Bourbonen in Form von Heiligenbildern zu preisen.

Die kirchenfreundliche Politik der Bourbonen wirkte sich auch auf die Auftragslage aus:

"Pour donner plus d'éclat à la révolution restaurée, le roi et ses auxiliaires voulaient orner les églises; ils pouvaient du même coup protéger les arts et servir la cause de la foi et leurs nombreuses commandes, en enrichissant les artistes allaient leur imposer des sujets religieux." (7)

Die Fertigstellung von unter Napoleon begonnenen Gebäuden und Denkmälern wurde zugunsten der Errichtung und Restauration sakraler Gebäude zurückgestellt. (8)

Auch das Département de la Seine unter dem Präfekten Chabrol de Volvic vergab nach dem Regierungswechsel die ersten Aufträge zur Ausstattung der Pariser Kirchen. In den Salons nahm die Anzahl an religiösen Gemälden

beständig zu. Dazu die exakten Zahlen der Christus-Darstellungen:

1817	1819	1822	1824	1827
6	20	15	21	20

Die erzwungene Zuwendung zur sakralen Kunst fand anfänglich weder beim Publikum noch bei den Kritikern großen Beifall.

"Les compositions religieuses ont nécessairement entre elles une si grande conformité qu'elles n'attirent plus guère ni la foule curieuse devant chaque nouveauté, ni les connaisseurs." (9)

Die Stellungnahme Jals war - denkt man an die scharfen Pressegesetze unter Karl X. - sehr mutig, doch war er vorsichtig genug, den verhaßten Jesuisten die Hauptschuld anzulasten:

"Le pouvoir s'est armé contre l'esprit public, l'esprit public contre le pouvoir. Le parti jésuite a fait des conquêtes; il s'est alloué la plus grosse part des budgets; ... les arts qui vont à la gloire de nos petits saints ont seuls prospéré; le luxe de la sacristie et du chœur a étalé ses merveilles dans les baraques du Louvre et dans les Salles de l'exposition de peinture. Tableaux de dévotion..., statues d'église, voilà ce qu'on nous a donné de mieux depuis douze ans." (10)

Louis Philippe

Ogleich Louis Philipppes Kirchenpolitik wesentlich liberaler war als die seiner Vorgänger, stieg die Zahl für Aufträge religiöser Gemälde weiterhin an. (11) Wie schon zur Regierungszeit Napoleons galt die Religion als geeignetes Mittel zur Kontrolle subversiver Elemente. Unter Louis Philippe wurden Gotteshäuser bewußt in

Armenvierteln errichtet (12) "Il est de toute urgence de spiritualiser les classes dangereuses et de rendre à l'art sa mission consolatrice." (13)

Zunächst gingen die Aufträge und auch die Anzahl an Christus-Darstellungen in den Salons zurück, was sicherlich auf die antiklerikalen Tendenzen der Bevölkerung zurückzuführen ist, die ihren Höhepunkt in der Plünderung von St. Germain l'Auxerrois und des erzbischöflichen Gebäudes fanden und der in den nächsten Tagen noch weitere Ausschreitungen in Pariser Kirchen folgten.

Doch 1832 hatte die Aversion sich bereits wieder gelegt. Christus-Darstellungen, seit 1789 verbannt, wurden wieder in den Gerichtssälen aufgehängt (14). Damit wurde eine wichtige Auftragsquelle wieder erschlossen. Da sich das Christentum auch bei der oberen Gesellschaftsschicht etablieren konnte (15), entsprach die stetig anwachsende Zahl der Aufträge eher dem Wunsch des Publikums als noch zur Zeit der Restauration.

Der Bedarf an neuen Gemälden bzw. inzwischen auch an Ausmalungen wuchs durch die Restaurierung der alten und die Errichtung neuer Kirchen. St. Denis du St. Sacrement, Notre Dame de Lorette, die Madeleine, St. Philippe du Roule wurden fertiggestellt. Die ersten Baupläne für eine Kirche im gotischen Stil wurden 1846 gemacht. Der Monumentalmalerei und der Wiederentdeckung der Freskotechnik durch Mottez kam entsprechend dem neu erwachten Bewußtsein der Künstler und Auftraggeber eine fundamentale Bedeutung zu; insbesondere die Préfecture von Paris verstand sich als Mäzen in der Tradition der italienischen Renaissance-Städte. Die Staatsaufträge stiegen sprunghaft an.

1830 - 1840

1840 - 1850

23 Originale, 20 Kopien 177 Originale, 263 Kopien

Die Zahlenangaben beziehen sich auf Christus-Darstellungen. Zwischen 1830 bis 1839 waren die Aufträge hauptsächlich Historien- und Schlachtengemälde, für das Museum von Versailles bestimmt.

Februar-Revolution 1848

Die Auftragslage für sakrale Kunst brachte auch nach der Februar-Revolution bis zum Staatsstreich Napoleons keine großen Veränderungen mit sich. Zwar fielen die Aufträge der liste civile und einiger "particuliers opulents" als Käufer aus, die größten Mäzene, die Préfecture und der Staat verminderten, wie aus dem Archives Nationales und dem Inventaire ersichtlich, die Aufträge nicht. Auch in den Salons, die ein zuverlässiger Spiegel für die Auftragslage sind, gingen die Christus-Darstellungen bis zum Staatsstreich nicht wesentlich zurück.

Ziel der Kunst war es jetzt, das Volk zu erbauen und zu belehren:

"Aujourd'hui ... les murs de tous nos monuments publics, de nos églises, de nos tribunaux doivent se couvrir des peintures. Dans un gouvernement républicain, rien ne doit se faire inutilement, tout doit parler au peuple..." (16)

Napoleon III (17)

Die Unterstützung des Napoleonischen Staatsstreiches und der Wiedereinsetzung des Kaisertums seitens der

katholischen Kirche führte zumindest in den ersten 10 Jahren zu einer Allianz zwischen Thron und Hauptaltar (18). Die Regierung Napoleons belohnte diese Treue mit zahlreichen Ankäufen und Aufträgen von religiösen Gemälden, die prozentual fast die Hälfte der gesamten Bild-einkäufe ausmachen. 1851 bis 1860 waren es 908 von 2000 Darstellungen. Christus-Bilder waren mit 131 Originalen und 228 Kopien vertreten. (19) Dazu kamen noch zahlreiche private Schenkungen des Kaisers (20). 1853 wurde die Direktion der Schönen Künste dem Innenministerium entzogen und fortan dem Staatsministerium und dem Ministerium des Kaiserhauses unterstellt, das 1863 die Verwaltung der Beaux-Arts ganz übernahm.

Die Zahl der Christus-Darstellungen blieb in den Salons bis 1859 ungefähr gleich, wurde aber in den sechziger Jahren rückläufig, da die Tafelmalerei mehr und mehr durch Monumentalmalerei ersetzt wurde. In den Livres wurden ab 1857 auch die im Jahr zuvor entstandenen Kirchengemälden ausgeführt, ein Zeichen dafür, daß man den Gotteshäusern vor allem museale Bedeutung beimaß.

Die Préfecture von Paris setzte die unter Louis Philippe begonnene Auftragspolitik fort, vergab, soweit es mit der Architektur der Kirchen in Übereinstimmung zu bringen war, Aufträge zur Monumentalmalerei und legte vermehrt Wert auf stilistische Einheit.

Die offizielle Kunst, insbesondere die religiöse, wurde von diesem "état mécène" besonders gefördert, weil sie der Hauptstadt neuen Glanz verlieh und gleichzeitig den Kaiser als großzügigen Landesherrn bestätigte:

"Jamais l'Etat n'a ordonné plus des monuments, tant d'églises, tant de Palais, tant de fresques ... tant de tableaux ... en France les artistes sont beaucoup plus encouragés que les hommes des lettres; il est vrai que les artistes ne compromettent pas leur pinceau par un esprit de haine comme tant de gens des lettres font de leur plume." (21)

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm unabhängig von den großen Aufträgen auch der Bilderhandel zu, Händler wie Durand-Ruel, die auch als Berater der Neureichen fungierten, wurden zunehmend wichtiger. Diese traten jedoch als Käufer religiöser Malerei weniger in Erscheinung (22).

Aufträge des Staates und der Préfecture de la Seine

Die unterschiedliche Handhabung bei der Auftragvergabe vom Staat und der Stadt Paris, die im ersten Abschnitt schon häufiger erwähnt wurde, soll an dieser Stelle näher erläutert werden.

Staatsaufträge

Die Administration beschränkte sich fast nur auf den Ankauf bzw. Bestellungen von Ölgemälden. Dafür sind mehrere Gründe zu nennen:

- a) Für das Ministerium, das in seiner Eigenschaft als Versorger des gesamten Staates wesentlich mehr Aufträge vergab als die Préfecture, waren Ölgemälde wesentlich billiger. Ein Original kostete je nach Bekanntheitsgrad des Künstlers zwischen 1200 bis 3000 Francs.

- b) Tafelbilder konnten an Ort und Stelle, d.h. in Paris ausgeführt werden, was einerseits den Künstlern Reisekosten ersparte und andererseits der Verwaltung, die fast ausschließlich in Paris arbeitete, eine leichtere Kontrolle ermöglichte. Nach der Fertigstellung seines Werkes bat der betreffende Künstler den verantwortlichen Inspektor um eine Besichtigung, die einem Examen gleichkam. Wie aus den Berichten der Inspektoren an die Direktion ersichtlich sind fast alle Arbeiten angenommen worden. (23)
- c) Viele Gemälde wurden direkt in den Salons, dem Hauptumschlagplatz des Kunsthandels angekauft.
- d) In Frankreich galt die Monumentalmalerei erst seit den dreißiger Jahren wieder als adäquateste Ausdrucksform der Sakralkunst. Um den Auftrag zur Ausmalung des Portalvorbaus von St. Germain l'Auxerrois zu erhalten, legten Mottez, Wiederentdecker und Übersetzer des Cennini-Traktats und seine Befürworter ein an die "Gloire Nationale" und das damit verbundene historische Bewußtsein appellierendes Programm zur Wiedereinführung und Förderung der Fresko-Technik vor (24):

Brief vom 10-2-1841:

"La fresque que les artistes de tous les temps ont déclarée la peinture la plus grande et la plus convenable aux monuments sur laquelle grâce aux exemples et aux enseignements des maîtres il n'y a ni expérience à faire ni doute à éléver a rencontré à Paris quelques préjugés fondés sur le climat. Est-il nécessaire d'y répondre quand les travaux que Louis XIV nous a laissés dans ce genre sont debout et parfaitement conservés? ... Je viens ... vous faire la demande d'un travail propre à prouver que le climat de la France est favorable à cette grande

peinture. Le Porche de St. Germain l'Auxerrois par son admirable disposition peut recevoir ... une décoration qui jetterait sur l'église et sur la place entière un éclat que rien ne saurait remplacer." (25)

Die als haltbar gepriesenen Fresken Mottez verfielen allerdings schon einige Jahrzehnte später völlig, da sie auf einer Salpetersäure-zerfressenen Wand appliziert waren.

Die Direktion gab seit Beginn der 40er Jahre wesentlich mehr Kopien in Auftrag als Originale.

1^{er} An X - 1820 11 Originale
1820 bis 1830 4 Originale, 1 Kopie
1830 bis 1840 23 Originale, 20 Kopien
1840 bis 1850 177 Originale, 263 Kopien
1850 bis 1860 131 Originale, 28 Kopien.

Zu den meist kopierten Künstlern gehören Prud'hon (52 mal), verschiedene Gemälde von Tizian (insgesamt 48 mal), Jouvenet (24 mal), Champaigne (19 mal), Rubens und Lesueur (je 14 mal). Diese Zahlenangaben beziehen sich auf den Zeitraum von 1800 bis 1850.

Primär spielen bei der Vorliebe für Kopien die niedrigen Preise eine Rolle - eine Kopie kostete 800 Francs - die es dem Staat auch gleichzeitig ermöglichten, eine Art Arbeitsbeschaffungsprogramm für junge oder unbekannte Künstler - die Mehrzahl der Kopisten waren Frauen - zu kreieren. Larivon und einige andere Rezensenten sprachen sich gegen den "scandaleux abus des commandes faites à des femmes incapables de les exécuter" aus. (26)

Ingres unterstützte diese Auftragspolitik:

"Quant aux artistes qui, sans être supérieurs méritent l'interêt, il (die Regierung, Anm. d. Verf.) pourra les employer à multiplier les copies des Chefs d'oeuvres et on n'en aura jamais trop." (27)

Damit sprach er auch noch gleichzeitig einen anderen Aspekt an, der dem ekklektischen und kulturbeflissenen Jahrhundert sehr am Herzen lag: Bekannte Kunstwerke konnten einem breiteren Publikum zugänglich und nahe gebracht werden; Kopien in dieser hohen Anzahl besaßen in einer Zeit, die noch nicht so sehr mit Reproduktionstechniken vertraut war, den Wert von Serienfabrikation.

In einem größeren Rahmen wurde ihre Herstellung in den 30er Jahren vor allem von Innenminister Thiers, dem Gründer des Kopienmuseums, gefördert.

Schon 1832 entstand der Plan, die Raphael-Loggien zu kopieren. Diese sollten den Grundstock der Sammlung bilden, und Ingres wollte die Oberaufsicht über ihre Herstellung übernehmen. (28)

Auf Veranlassung Thiers fertigte Sigalon zwischen 1832 bis 1837 in reduziertem Format (5 zu 8) Kopien der Michelangelo-Fresken der Sixtina an. Die Gründe, die Thiers zu diesem Auftrag bewogen, sind als charakteristischer Ausdruck seiner Zeit zu bewerten.

"Je ne suis pas peintre, mais j'en sais assez pour être certain que si une copie littérale n'est pas possible, une traduction libre est parfaitement exécutable... Ils (Shakespeare, Dante, Aristophane) ont été traduits et leur traduction ... m'a fait un plaisir profond. Je veux donc absolument une copie telle quelle du Jugement dernier." (29)

Der guten Kopie wurde fast ebenso viel Bedeutung beigemessen wie dem Kunstwerk selbst. Sigalons Arbeit kam eine besondere Wichtigkeit zu, da das Originalwerk in unrettbarem Zustand zu sein schien.

Anders als sein Vorgänger Vernet an der Akademie de Rome teilte Ingres des Ministers Vorliebe für Kopien und äußerte sich sehr positiv über Sigalons Arbeit, die er höher einschätzte, als dessen Originale.

"... Ce qui m'a profondément surpris, c'est le talent et le courage qu'il a mis à copier Michel-Ange... Il n'en a pas moins fait une oeuvre presque impossible à mieux faire." (30)

Der Zuweisung von Gemälden durch den Staat lag meist eine politische Motivation zugrunde, entweder als Gratifikation für die gute Zusammenarbeit eines Departements, das sich als besonders regierungstreu erwiesen hatte, oder als Bestechungsgeschenk eines Abgeordneten, um bei den nächsten Wahlen mehr Pluspunkte zu gewinnen.

Viele in den Archives Nationales dokumentierte Briefe tragen den Vermerk: "tableau accordé à la ville de ... sur la commande de M.... député de notre arrondissement."

Diese Art Belohnung, die sich offensichtlich qualitätsmindernd auswirkte, wurde von der Öffentlichkeit nicht gerne gesehen:

"Chaque année le ministère qui veut plaire à ses députés, achète un certain nombre de ces tableaux plus remplis de piété que du talent, et il les envoie aux villes fidèles, aux villages bien pensants... Marvu que le tableau soit grand et qu'il ait un beau cadre, pourvu que le peintre ait prodigué des belles couleurs tout le monde est content." (31)

Thoré äußerte sich ähnlich negativ:

"... un tableau religieux exposé au Salon est toujours suivi d'une demande d'achat à la liste civile ou aux ministères; et toujours il se trouve quelque député pour appuyer le peintre, chaque arrondissement électoral étant fort curieux d'orner ses églises et ses chapelles. Un tableau de dix pieds coute au moins mille francs, à cent francs le pied et le budget s'effraye avec raison de ces subventions dont il ne résulte aucun profit pour les arts." (32)

Die Auftragspolitik des Staates, der die Quantität offenbar wichtiger war als die Qualität der ausgeführten Arbeiten, gab häufig Anlaß zu Kritiken. Die Zusendungen schienen sogar nicht einmal ihre Empfänger glücklich zu machen:

"Le clergé des villes ... ne voit pas arriver sans effroi tous les deux ou trois ans, la terrible échéance des envois ministériels. Où mettre ces grandes toiles, rectangulaires à cadres dorés étiquetées 'don d'empereur?' Il n'y a guère que les églises du midi de la France... qui acceptent encore avec reconnaissance les largesses officielles." (33)

Préfecture du Département de la Seine

Die künstlerische Kommission der Préfecture verstand es besser, ihre Aufträge den Wünschen des Publikums anzupassen als der Staat. Die Verwaltung war besser organisiert, und die Kontrolle, die dem amtierenden ersten Architekten der Stadt unterstand, wurde strenger gehandhabt. Die Skizzen für die auszuführenden Arbeiten mußten zuerst einem Gremium, das sich aus Mitgliedern des Instituts zusammensetzte, vorgelegt werden.

Da der künstlerische Wert bei der Ausgestaltung der Pariser Kirche im Vordergrund stand, nahm die Anfertigung von Kopien weniger Platz in der Auftragsvergabe

ein. Im Inventaire sind nur wenige Kopien aufgeführt, in der Regel stammen sie von unbekannten Malern und sind häufig Stiftungen. (34)

Ähnlich wie der Staat bestellte die Préfecture im ersten Drittel des Jahrhunderts hauptsächlich Ölgemälde. Doch schon 1820 vergab sie die ersten Aufträge zur Ausmalung in Fresko-Technik für die Kapellen St. Rochus und St. Mauritius in St. Sulpice. Die ausführenden Künstler waren Abel de Pujol und Vinchon. Ende der 30er Jahre verlagerte sich das Gewicht mehr und mehr auf monumentale Malerei, was von der Öffentlichkeit sehr positiv aufgenommen wurde:

"Il était nécessaire de songer à rendre à la peinture historique et religieuse le caractère monumental qu'elle possédait aux plus belles époques de l'art... l'administration de la Ville de Paris a tenté de l'exécuter (Anm. des Verf., die Aufgabe) de son côté et c'est à elle que revient l'honneur d'avoir cherché à encourager une renaissance de la peinture monumentale par des commandes qui ... ne laissent pas de présenter un ensemble des ouvrages les plus importants accomplis dans ce genre depuis quelques années."
(35)

Doch wurde bis in die fünfziger Jahre hinein der Mangel an stilistischer Einheit beklagt, der dadurch entstand, daß Künstlern völlig verschiedener Schulen und Stilrichtungen die Ausgestaltung in einem Gotteshaus anvertraut wurde. (36) Am auffallendsten ist dieses stilistische Durcheinander in St. Séverin:

Die Brüder Flandrin (Ingresschüler)	-Ausmalung der Tauf- und Johanneskapelle
Signol	(Ingresschüler) Josephskapelle
Schnetz (Regnault- u. Davidschüler)	Andreaskapelle
Biennoury (Drollingschüler)	Peter und Paulskapelle
Leloir (Picotschüler)	St. Ludwigskapelle.

In den mit Ölgemälden ausgestatteten Kirchen war es sogar üblich, daß zur gleichen Zeit zwei oder drei Künstler unabhängig voneinander Bilder für eine Kapelle lieferten. (37)

Diese Zerstückelung war eine Methode der Préfecture, möglichst vielen Künstlern Arbeit zu verschaffen. "La municipalité a bien plus a coeur d'encourager les artistes que d'encourager l'art." (38) Doch anders als die künstlerische Verwaltung des Staates, die ihre Auftragspolitik trotz anhaltender Kritiken nicht verbesserte, versuchte die Préfecture den künstlerischen Anforderungen, die verstärkt zur 'grande peinture' tendierten, gerecht zu werden und begann nach 1850, sich um Vereinheitlichung des Stils zu bemühen. Bei diesen Bemühungen spielt das Selbstverständnis von Paris, geistige Hauptstadt von Europa zu sein, sicherlich eine große Rolle. Stand bei den Aufträgen des Staates die politische Motivation im Vordergrund, verbunden mit der Idee, daß die Gemälde einen funktionalen Zweck zu erfüllen hatten als religiöses Bild, - von daher konnten auch Kopien akzeptiert werden, deren Vorlagen sich in vergangenen Jahrhunderten in dieser Funktion schon bewährt hatten -, so galt die Aufmerksamkeit der künstlerischen Verwaltung der Préfecture in erster Linie der ästhetischen Fertigkeit der Kirchengestaltungen, die, da sie in ihrer Monumentalität dem Bedürfnis nach Manifestation der eigenen Größe entgegenkamen, sehr vorangetrieben wurden:

"Tant que la caisse de la ville renfermera des derniers... le conseil distribuera des deniers et des chapelles aux peintres ... toutes les églises seront bientôt des musées." (39)

Die Sakralgebäude wurden zu Museen zeitgenössischer Kunst und dienten in einem Jahrhundert, das überzeugt war, dank seiner künstlerischen Werke dem "Grand Siècle" von Ludwig XIV. in nichts nachzustehen (40) als Aushängeschild und als Beweis einer gelungenen Kulturpolitik. So war die Ausmalung der Pariser Kirchen

"une des plus magnifiques et plus complètes entreprises qu'aura menée about l'administration d'une capitale qui sent à sa richesse qu'elle compte dans l'histoire du monde... les étrangers qui dans un siècle visiteront notre capitale seront confondus de la grande unité de magnificence de ses édifices religieux, elle leur rappellera le solennel et un peu monotone éclat des églises de Rome et de Gênes au 17^e siècle."
(41)

Doch wurden nicht alle Kirchen gleich großzügig ausgestattet: Vergleicht man an Hand des Inventaire die Auswahl der Künstler und Art der Ausstattung, so ist ein deutlicher Niveauunterschied festzustellen: Vom Kunstgremium der Préfecture bevorzugt behandelt wurden Kirchen von historischer Bedeutung (St. Germain des Prés, St. Séverin, St. Eustache, St. Germain L'Auxerrois), Kirchen die zum gesellschaftlichen, man kann fast sagen mondänen Mittelpunkt geworden sind (St. Sulpice, Notre Dame de Lorette), und neue, von namhaften Architekten erbaute Kirchen, wo dann auch mehr Wert auf die Einheitlichkeit des Programms und des Stils gelegt wurde. Gotteshäuser, die sich in Außenbezirken oder Armenvierteln befanden, wurden mit weit weniger großzügigen Aufträgen bedacht.

Der Einfluß der einzelnen Pfarren auf die Auswahl der Bildprogramme, auch wenn sie nicht mehr über die Auftraggabe entscheiden konnten, wirkte sich negativ auf die künstlerische Qualität aus und stieß bei einigen Kritikern auf Widerspruch, da die bearbeiteten Themen

für den Laien oft unverständlich waren:

"L'état et la municipalité tiennent trop souvent compte des exigences ecclésiastiques... Chacun plaide pour son saint, qui parfois si chaudement défendu n'offre rien à la peinture qu'un piètre sujet l'ancien testament et le testament nouveau ... ne sont pas encore des nénies épuisées. Il serait sage de préférer à Goducart Moïse ou Saint Luc." (42)

Soziale Lage der Künstler

Die Karriere eines Künstlers blieb, solange er sich nicht ausgesprochen politisch betätigte, wie z.B. David, von den politischen Wechselln weitgehend unberührt (43). Nur nach der Revolution von 1848 kam es zu Aufträgen, die dann wieder rückgängig gemacht wurden (44).

Eine Voraussetzung, um Karriere zu machen, d.h. Aufträge zu erhalten, war jedoch, Schüler der École des Beaux-Arts gewesen zu sein, einen einflußreichen Lehrer wie Ingres oder Picot zum Förderer zu haben und seinen Stil den Erfordernissen der offiziellen Kunst anzupassen. Im auf die Hauptstadt ausgerichteten Frankreich war nur eine Ausbildung an der Pariser École des beaux-arts von Bedeutung, da die anderen Kunstakademien als zweitrangig galten: Die Problematik, die daraus erwuchs, wurde von vielen Rezensenten schon sehr früh gesehen:

"C'est n'est pas la réputation de MM. Hersent ... qui attire les jeunes gens dans leurs ateliers; c'est la nécessité qui leur impose d'adapter un de ces messieurs pour maître s'ils veulent courir la chance d'aller à Rome aux frais d'état et de recevoir des commandes des ministères et de la liste civile." (45)

Dieselbe Notwendigkeit war es auch, die die Künstler - die Lyonnaiser Maler, die sich aus Prinzip der Sakralkunst zuwandten, waren eine Ausnahme - zur Anfertigung

religiöser Gemälde bewog, da diese dank der vermehrten Nachfrage die zuverlässigste Einnahmequelle darstellten:

"La plupart de ces artistes sont des artistes religieux par occasion et pour le bénéfice de la commande dont les peintures décorent de si étrange sorte les murailles de nos églises."
(46)

Im Verhältnis vom Künstler zum Publikum zeichnen sich verschiedene Tendenzen ab. Trotz der Unterstützung der religiösen Kunst von offizieller Seite fand sie, wie den Salonberichten zu entnehmen ist, wenig Interesse beim Publikum, d.h. daß die Aufträge nicht mehr von dem Geschmack des Publikums bestimmt waren, sondern durch die Entscheidung der Administration. Der Künstler hatte also den direkten Kontakt zum Publikum verloren.

"Des serviteurs du public ils sont devenus les clients du gouvernement. Leur existence comme classe dépend en fait du budget ... Ils (die Künstler) réclament l'encouragement, c'est à dire des commandes comme le paiement d'une créance." (47)

Andererseits setzte die Wandlung des Publikumsgeschmacks zu Beginn des 19. Jahrhunderts und des Verhältnisses vom Künstler zum Publikum ein, die während des ganzen 19. Jahrhunderts bestimmend sein sollte. Das neue bürgerliche Publikum besaß offenbar weniger Geschmack, Bildung und Toleranz als das alte, hatte jedoch als Käufer zunehmend Einfluß sowohl auf die Themenauswahl als auf den Stil (48) und versuchte sein Kunstverständnis den Künstlern aufzudrängen. Kunst war mehr denn je den jeweiligen vom Publikum bestimmten Moderichtungen unterworfen.

Gleichzeitig wuchs aber auch die Diskrepanz zwischen Publikumsgeschmack und dem einiger Künstler, die nicht

bereit waren, ihre künstlerischen Prinzipien den gerade vorherrschenden Kriterien unterzuordnen. Dafür mußten diese Maler teilweise auf lukrative Aufträge verzichten. Rosenthal spricht von einer Trennung von Publikumsgeschmack und den Genies. (49) Diese Trennung trug wesentlich dazu bei, den Mythos vom unverstandenen Künstler, der auch in Christus-Darstellungen zum Ausdruck kam, zu verstärken.

II. Themenkreise

1. Christus am Ölberg (Matth. 26, 36-46; Mark. 14, 32-42; Lukl 22, 29-46; Joh. 18, 1)

Livrets 79

A N 13 Originale, 2 Kopien zw 1850-60 14 Kopien

Inventaire 10

Die Darstellung des Christus am Ölberg ist in den Livrets abgesehen von der der Kreuzigung am häufigsten aufgeführt. Der Grund für die Beliebtheit dieses Themas ist sicherlich, daß es wie kein anderes eine sehr persönliche Darstellungsweise möglich machte und weniger als andere einen Sakralraum als äußeren Rahmen bedingte, infolgedessen sind Ölbergdarstellungen häufiger als andere Bilder religiösen Inhalts direkt für Museen aufgekauft worden.

In Gotteshäusern ließ sich dieses Sujet nur schwer in ein feststehendes Programm eingliedern, da es einerseits nicht zu den wichtigen Stationen der vitae Christi gehörte, andererseits wurden im 19. Jahrhundert keine Passionszyklen mehr angefertigt. In den Pariser Kirchen sind Ölbergdarstellungen ohne ersichtlichen programmatischen Zusammenhang oder als einziges Bild einer Kapelle zu finden. Von daher ist auch zu erklären, daß sie nie als Wandgemälde ausgeführt wurden.

Es ist auffällig, daß Aufträge dazu nicht nur an die Maler gingen, die normalerweise mit der Anfertigung religiöser Arbeiten betraut wurden, sondern auch an Künstler wie Delacroix, Corot, Chasseriau etc. Auch die von

Rosenthal als Pseudoromantiker bezeichneten Scheffer und Delaroche (1) befaßten sich damit, insofern erfuhr das Thema eine im Rahmen der Sakralkunst relativ untypische Behandlung.

Zwar ist das ikonographische Repertoire nicht wesentlich erweitert worden, abgesehen von Delacroix' Gemälde von 1827, doch hat sich die Aussage dahingehend verändert, daß der Künstler sie zu einer ganz persönlichen umformuliert hat, die nun wichtiger geworden ist, als die Vermittlung des dogmatisch-theologischen Bildinhaltes von Christus, der den Leidenskelch annimmt. Es wird nun vor allem der verlassene, in seiner Einsamkeit leidende Mensch gezeigt. Das öffentliche Drama wird zum individuellen "drame intérieur" umgewandelt (2), dem der Verzweiflung und des Sich-Ausgestoßen-Fühlens von der Gesellschaft.

Die Vermenschlichung des Gottessohnes hat nicht mehr die verharmlosende Funktion, wie auf den Erbauungsbildern, (3) auf denen Gott den Gläubigen durch seine Freundlichkeit nahe gebracht werden soll, sondern Christus und der Mensch sind sich im Leiden gleich, dadurch erhält das Leiden im Diesseits eine neue überhöhte Dimension.

"Die Vermenschlichung des Göttlichen ... bedeutet nichts anderes, als daß der Mensch geheiligt, wenn nicht gar vergöttlicht wird, daß das menschliche Handeln, - im Erleiden wie im Triumphieren - seine Sinnbildlichkeit von den Handlungen Gottes bezieht."
(4)

Wie nirgendwo sonst bestand für den Künstler die Möglichkeit, sich mit dem Bildinhalt zu identifizieren, da er sich selbst als allein und verlassen Schaffenden verstand, der seine künstlerische Unabhängigkeit und Freiheit mit Einsamkeit erkaufen mußte.

1889 malte Gauguin ein Selbstbildnis als Christus am Ölberg, (5) die Identifikation hat hier direkt stattgefunden und benötigt keine übergreifenden Zusammenhänge mehr.

Dieser Identifikationsprozeß, sei es mit dem Bildinhalt, sei es direkt mit der Gestalt Christi, konnte nur möglich werden, da die Kunst im 19. Jahrhundert eine neue sakrale Bedeutung erhielt, zu einer Ersatzreligion gemacht worden ist und der Künstler zu ihrem Priester "als höchster unter den Irdischen." (6)

Die Verlassenheit Christi und damit auch indirekt die Verlassenheit des Künstlers wird häufig als auswegslos dargestellt.

"Dieu n'apparaîtra pas au Christ qui implore son secours. Le ciel se tait à son appel pregnant, la voix de celui qui prie ne trouve point d'écho dans le désert." (7)

Da das Verhältnis zwischen Gott und Mensch gestört ist, (8) existiert der Trost, der dem Menschen vom Himmel gegeben werden soll nicht mehr, bzw. er ist für ihn unsichtbar geworden.

Mit dem Mythos des großen und unverstandenen Menschen, der im 19. Jahrhundert aufkam und Dante, Napoleon, Prometheus und sogar Don Quichotte zu häufig illustrierten Leitfiguren werden ließ (9), entstanden zahlreiche säkularisierte Ölberggemälde wie zum Beispiel Franques "Allégorie sur l'Etat de la France avant le retour d'Egypte" (10) oder Delaroques "Verbannung Napoleons auf St. Helena." (11) Die ursprünglich christliche Ikonographie ist zum Symbolträger für Einsamkeit geworden. "Konventionelle Symbole, Allegorien und Attribute werden

zur Stimmung, wandeln sich zu reinen künstlerischen Ausdrucksmitteln." (12)

Destouches (Abb. 1)

Das Gemälde Destouches ist im rechten Seitenschiff von St. Nicolas de Chardonnet ohne ersichtlichen programmatischen Zusammenhang plaziert. Dem Künstler diene das Lukasevangelium, das als einziges das Erscheinen des Engels erwähnt, als Vorlage. (13)

Wie auf dem Tiepologemälde in Hamburg (14) und der Rembrandtzeichnung (15) zum gleichen Thema wird Christus von einem Engel gestützt dargestellt.

Die Isolation Christi wird durch die drei schlafenden, dem Bildbetrachter zugewandten Apostel unterstrichen. Auf keinem anderen der in diesem Rahmen behandelten Gemälde nehmen die drei Jünger, die der Künstler durch verschiedene Haltungen zu charakterisieren versucht hat, einen so großen Raum ein, so daß ihnen fast die gleiche Wichtigkeit zukommt wie der Christusgestalt. Die Figur des Johannes erhält, da sie neben der des Christus als einzige frontal zu sehen ist und zudem ihr Gesicht ganz vom übernatürlichen Lichtschein erhellt ist, eine besondere Bedeutung.

Möglicherweise hat Destouches bei der Komposition seiner Apostelgruppe an das Tintoretto-Gemälde von S. Stefano gedacht. (16) Die Figur des Petrus könnte sowohl von der Haltung als auch vom Typus her von Jouvenets Bild zum selben Thema übernommen sein. (17)

Die Gestaltung des Gemäldes geht über einen gewissen Akademismus nicht hinaus, doch bietet das Thema so viele pittoreske Elemente, die auch von Destouches berücksichtigt worden sind, daß zumindest die Idee von der Tragik des Geschehens vorhanden ist.

Rouget (Abb. 2)

Rouget gehört mit Abel de Pujol, Heim, Couder und Picot zu den Davidschülern, die heute fast in Vergessenheit geraten sind, aber als anerkannte Vertreter der offiziellen Malerei die erfolgreichsten Karrieren gemacht haben. Zeit ihres Lebens um die Gunst ihrer Auftraggeber bemüht, wurden sie von allen Regierungen mit Großaufträgen bedacht.

Es ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit es die David-Schüler verstanden, sich den jeweiligen Bedürfnissen ihrer Auftraggeber - meist handelte es sich um den Staat oder die Préfecture - anzupassen, ohne dabei ihren Stil wesentlich zu verändern, ganz gleich, ob es sich um Historienmalerei, mythologische oder religiöse Sujets handelte. Dieser Stil zeichnete sich durch Korrektheit, Exaktheit und wenig Originalität aus. Um die Macht der Vernunft, die Logik der Erfahrung den der Kunst Verderben-bringenden und fremden Doktrinen fernzuhalten - damit war wohl die romantische Bewegung gemeint - gründeten einige von ihnen 1830 die Société libre des Beaux-Arts, deren Ehrenvorsitzender Rouget war. (18)

Am auffälligsten war ihre Anpassungsfähigkeit an politische Gegebenheiten nach 1815; denn es war zur Zeit der Restauration opportun vergessen zu machen, daß man als

David-Schüler mit dazu beigetragen hatte, die Gloire von Napoleon zu unterstützen. (19)

"Avec plus de facilité encore, le pinceau Davidien s'accommode de l'art religieux. Au Christ, il donne le profil d'Apollon, à St. Paul, la figure de Marcus Sextus, les mêmes muscles dont s'enorgueillissait la force des héros mythologiques s'arrondissent sur les corps des apôtres et des Gentils... L'Evangile sert comme l'Illiade de prétexte à des tableaux plastiques." (20)

Vielleicht kann ein Auszug aus dem Werkkatalog Rougets zur Illustrierung dieser Ausführungen dienen:

Als einer der Lieblingsschüler Davids war er

- 1806 an der Ausführung des Sacre Napoleons beteiligt;
- 1811 entstand sein erstes wichtiges Bild "Die Geburt des Königs von Rom."
- 1816 "Tod des hlg. Ludwig", das für Versailles angekauft wurde.
- 1817-22 Cartons zu Tapisserien für das Schloß von Fontainebleau mit Szenen aus dem Leben des hlg. Ludwig
- 1822/23 Henri IV für Versailles
- 1830 und später Portraits der Marschälle für das Louis Philippe Museum in Versailles
- 1850 Portrait von Napoleon als Präsident
- 1853 Portrait von Napoleon als Kaiser (21)

Dazu kamen noch einige religiöse Gemälde, die die Stadt Paris in Auftrag gegeben hatte.

Nach meiner Information ist kein Werk des Künstlers nach 1816 ohne Auftrag entstanden.

Das vorliegende Gemälde gehört zu den interessantesten Arbeiten Rougets, da es von seinem exakt-akademischen Stil etwas abweicht und nicht an der für das Thema üblichen Ikonographie festhält.

Man sieht den knienden Christus, der sein Gesicht der Erde zugewandt hat und in seiner Angst und Verzweiflung offensichtlich zu geschwächt ist, um seine Umwelt noch wahrnehmen zu können. Ein Engel hält ihn mit dem linken Arm stützend umfassen. Der Betrachter bekommt den Eindruck vermittelt, als wolle der Engel mit einer flehend zum Himmel erhobenen Geste stellvertretend für Christus darum bitten, daß dieser Kelch an ihm vorübergehen möchte. Ein zweiter in den Wolken schwebender Engel präsentiert den Leidenskelch.

Dem in seiner Angst versunkenen Christus ist nicht mehr möglich, den Trost, der ihm vom Himmel zuteil werden soll, zu registrieren. Die an einen Baum gelehnten Jünger sind nicht von der Handlung betroffen. Der aufgerissene Himmel und die finstere Landschaft werden zum Ausdrucksträger gemacht.

Wahrscheinlich kannte Rouget das Bild Jouvenets von 1694 (22) und hat von ihm die Idee übernommen, zwei Engel in das Geschehen einzuführen. Doch wendet sich der aufrecht kniende Christus auf dem Gemälde Jouvenets dem ihm stützenden Engel zu, d.h. zwischen Himmel und Erde besteht noch eine Beziehung.

Die Kritik von Jal zu Rougets Arbeit war sehr positiv. Er lobte die Farbgebung, die sonst nicht zu Rougets Qualitäten gehörte. Jals besonderes Interesse fand die "neue" philosophische Idee, die Niederlage des Gottessohnes zu zeigen, ein Aspekt, der zum ersten Mal im Zusammenhang mit diesem Thema angesprochen wird. (23)

Delacroix (Abb. 3)

Delacroix' Gemälde ist - neben dem von Goya - das bekannteste Werk, das zu diesem Thema im 19. Jahrhundert entstanden ist. Es war der erste größere Auftrag, den Delacroix vom Präfekten der Seine, Comte de Chabrol erhielt. 1827 wurde es im Salon ausgestellt und fand außergewöhnlich viel Beachtung bei Publikum und Kritik. Ursprünglich war die Aussage seiner Komposition strenger gemeint, zumindest, was die Gestalten der Engel betrifft, die nicht Trost spenden sollten, sondern als Todesengel geplant waren. Eine Tagebucheintragung lautet:

"Pour mon tableau du Christ, les anges de la mort tristes et sévères portent sur lui leurs regards mélancoliques. - Penser à Ezéchiel." (24)

Einige Tage später notierte er:

"Penser en faisant les anges pour le préfet à ces belles et mystiques figures des femmes, une entre autres qui porte ses têtons sur le plat." (25)

Laut Serullaz dachte er bei der Ausführung an die hlg. Agathe von Zurbanan, die sich damals in der Collection Soult befand. (26)

Wohl wissend, daß Delacroix kurz vorher eine Englandreise unternommen hatte und eine Liaison zu der Engländerin Mme. Dalton unterhielt, dachten seine Kritiker nur an englische Einflüsse: Délécluze verglich sie mit schönen englischen Fräulein, andere Kritiker dachten an englische Vignetten, Louis Vitet an ossianische Gestalten. (27) Zwar fanden die Engel den Beifall der Kritik "ces trois figures ... sont tout à fait célestes", (28) Jal, der Delacroix' Qualitäten sonst offensichtlich nicht begrifflich fassen konnte: "Il y a de je ne sais quoi de satanique dans ses créations, je ne sais quoi de fascinateur dans son exécution presque sauvage" (29)

glaubte mit diesem Bild einen Beweis für den grundsätzlichen Stilwandel Delacroix zu sehen. "Le groupe des trois anges ... est délicieux d'expression, de sentiment et de style ... C'est le ciel des chrétiens qui s'est ouvert pour nous." (30)

Weder vorher noch nachher ist über Delacroix' Gemälde in diesen Termini, die an Beschreibungen von Werken der Ingres-Schule erinnern, geurteilt worden. Jedoch erregte bei der Mehrzahl der Kritiker die Gestaltung des Christus, der den Trost der Engel mit einer resignierten Gebärde von sich weist, Anstoß. Seine im Leiden und Schmerz ausgedrückte Erdverbundenheit stand für sie zu sehr im Gegensatz zu den himmlischen Engelsgestalten. (31)

Auch Jal, der gerade, was die religiöse Malerei betrifft, Neuerungen sehr aufgeschlossen war, fand die Christusgestalt am wenigsten geglückt:

"Sa pose est naturelle, mais n'annonce-t-elle pas une douleur trop humaine? L'expression du visage est pénétrante, mais le caractère n'en est-il pas un peu commun? Et puis le ton de la carnation! ... Si le Christ était beau comme les envoyés du Seigneur, l'ouvrage serait un chef-d'œuvre." (32)

Den Rezensenten des Journal de Paris störte die Farbe: "Cette couleur africaine et terreuse tient de l'homme déjà mort plutôt que de l'être immortel." (33)

Es wird nicht als Absicht, sondern als Unvermögen gewertet, daß Delacroix mit Hilfe von stilistischen und farblichen Mitteln den Gegensatz zwischen den Engeln, die laut Victor Hugo zu den wenigen schönen Frauengestalten in seiner Malerei gehören (34), und der Christus-Figur geschaffen hat, die von Agonie und Leiden gezeichnet ist und dadurch nicht himmlisch entrückt ist wie noch auf dem Gemälde Rougets.

Die Arbeit des Künstlers wurde nur im Rahmen der für religiöse Malerei allgemein gültigen Gesetzmäßigkeit gesehen, die Elemente, die darüber hinaus gingen und die Aussage zu einer persönlichen machten, stießen auf so großes Unverständnis, daß ein Akzeptieren des gesamten Bildinhalts unmöglich wurde. Nur die Engel konnten, obgleich ihre Anzahl eine ikonographische Neuerung darstellte, für die man gerade im Bereich der Sakralkunst nicht sehr empfänglich war, auch von Delacroix eher feindlich gesonnenen Kritiker akzeptiert werden, da sie den gängigen Vorstellungen des Beau Idéal entsprachen.

Möglicherweise hing die kritische Rezeption des Gemäldes damit zusammen, daß Delacroix alte Sehgewohnheiten radikal durchbrochen hat. Spätere Rezensenten zeigten sich weit weniger über den Inhalt dieses Bildes schockiert als die Zeitgenossen von 1827 und empfanden gerade Delacroix' religiöses Verständnis als das Zeitgemäße.

"Le catholicisme moderne, cette religion faite de toutes les larmes du passé de tous les tresaillements de l'avenir, n'a point à notre avis trouvé de plus éloquent interprète que M. Delacroix." (35)

Laut Horner (36) verminderte sich ab 1850 generell die Anzahl der Delacroix-Gegner, was eventuell auch auf eine Art Selbstzensur zurückzuführen ist, da der Künstler inzwischen durch Großaufträge und als Akademiemitglied zu Ehren gekommen war.

Aber erst Alfred de Vigny gelang es, den Gehalt des Bildes in einem offensichtlich davon inspirierten Gedicht zum Ausdruck zu bringen:

"Une terreur profonde une angoisse infinie
Rédoublent sa torture et sa lente agonie
Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir,
Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
La terre sans clarté, sans astre et sans aurore
et sans clarté de l'âme ainsi qu'elle est encore
frémissait." (37)

Delacroix (Abb. 4)

Delacroix' zweites Gemälde entstand 1851 und wurde im selben Jahr für 350 Franken an einen privaten Kunden verkauft. (38) Wie bei vielen ohne Auftrag entstandenen Arbeiten ist das Format klein, der Charakter sehr privat.

Es existiert eine vorbereitende Studie, auf der die schlafenden Apostel links im Bild zu sehen sind, die dann auf dem Gemälde durch den hellen Himmel ersetzt worden sind.

Hier diente dem Künstler die Textstelle des Matthäus Evangeliums "Er fiel nieder auf sein Antlitz..." (39) als Vorlage. Christus liegt, den rechten Arm ausgestreckt, auf dem Boden; sein Körper bildet eine Querdiagonale, die durch den triangulären hellen Ausschnitt des Himmels links oben im Bild wiederholt wird. Ausnahmsweise wird auch der Bach Kidron gezeigt, möglicherweise konnte der mythologisch gebildete Bildbetrachter den Todesfluß Styx damit assoziieren. Die Landschaft ist nur schemenhaft angedeutet und bildet den vergleichsweise unwichtigen Hintergrund für den seiner Einsamkeit und Verlassenheit völlig preisgegebenen Christus. Der Gottessohn, der ohne Heiligenschein oder andere dem Ölberg zugehörige Attribute dargestellt wird, ist nur noch Mensch "nicht nur ein am Boden liegender Heiliger, sondern Delacroix

wirft ein Stück zuckenden Fleisches hin, das die halbe Welt bedeckt." (40)

Chassériau (41) (Abb. 5)

Chassériau war Ingres'eigenwilligster Schüler, der als einziger einen selbständigen Stil entwickelte, ohne den archaisierenden Tendenzen seiner Mitschüler zu folgen. Allerdings gelang es ihm auf Grund seiner Treue zu seinem Lehrer nicht, sich völlig von dessen Einfluß frei zu machen, (42) wie es seinem Temperament wohl eher entsprechen hätte. Baudelaires Urteil über den Künstler ist zwar hart, trifft aber die Problematik:

"La position qu'il veut se créer entre Ingres, dont il est élève et Delacroix, qu'il cherche à détrousser a quelque chose d'équivoque pour tout le monde et d'embarrassant pour lui - même.
(43)

Das vorliegende Gemälde ist wahrscheinlich seine erste größere Komposition und seine erste Auftragsarbeit für die Kirche St. Jean-d'Angély.

Auch hier sind drei Engel zu sehen, sie verhalten sich jedoch nicht passiv klagend, wie die drei Todesboten des Delacroix-Gemäldes, sondern sie zeigen ihm die Leidensinstrumente, Kreuz und Kelch. Christus kniet ruhig in seine Resignation versunken vor ihnen ohne sie zu bemerken. Den schlafenden Aposteln im Vordergrund wird viel Platz eingeräumt. Die Christusgestalt wirkt um so isolierter, da sie zwischen beiden Gruppen, der der Apostel und der der Engel allein kniet.

Christus ist von der Engelsgruppe durch helles übernatürliches Licht und von den Aposteln durch einen dunk-

leren Felsblock getrennt, auch der Hintergrund, vor dem er kniet, ist nächtlich dunkel.

Seinen Notizen und seinen zahlreichen Skizzen nach zu urteilen, war dem Maler sehr daran gelegen, die Einsamkeit und Trauer zu illustrieren. (44)

Mögliche Quellen für das ungewöhnliche Motiv des kreuztragenden Engels ist ein Stich nach Primaticce, auf dem ein Holzkreuz tragender Putto abgebildet ist. (45) Das Bild wurde von der Kritik gut aufgenommen, der Versuch, klassische Prinzipien mit romantischen zu vereinigen, wurde von Haussard richtig gesehen:

"Le grandiose et le naïf mêlés, le goût sévère de la fantaisie, le calme du dessin et le fracas de la couleur font du classique rehaussé du romantique." (46)

Chassériau hatte zwar selber keine Schüler gehabt, sein Einfluß auf die nachfolgende Künstlergeneration blieb dennoch nicht unbeträchtlich. Puvis de Chavannes zitierte auf seinem Wandgemälde "L'inspiration chrétienne" für den Treppenaufgang des Museums von Lyon Chassériaus Überberggemälde von 1840, das er als Fresko des dargestellten Klosters abbildete. (47)

Der Verfasser ist jedoch der Ansicht, daß die Haltung und abweisende Gebärde des Christus eher vom Delacroix-Gemälde von 1827 übernommen worden ist, wenn auch seitenverkehrt.

Chassériau (Abb. 6)

Laut Sandoz wurde das Werk der Kirche von Souillac von Admiral Vernianc geschenkt. In den AN F 21 befindet sich

eine Eintragung von Juli 1848, daß das Bild für 1 500 Franc vom Staat für dieselbe Kirche erworben wurde (48). Chassériau illustriert hier eine andere Stelle aus dem Evangelium, nämlich die Rückkehr Christi zu den schlafenden Aposteln, eine Szene, die relativ selten dargestellt worden ist.

Sandoz spricht auch hier noch vom Einfluß Ingres', dies trifft für das Gesicht des schlafenden Johannes und die Haltung von Christus zu, doch faßt Chassériau die Natur, die die Atmosphäre der Bedrohung und Tragik mehr vermittelt als die ruhigen Gestalten, völlig anders auf. Der Natur kommt als Ausdrucksträger die gleiche Bedeutung zu wie der Menschengruppe.

Die Kritiker zeigten, wie üblich, großes Interesse an der Arbeit des Künstlers, äußerten sich jedoch nicht nur positiv. Peisse lobte zwar "le grand goût de pose et de dessin, l'exécution ferme serrée et énergique", empfand aber die Christusgestalt als am wenigsten gelungen. (49) Anders als Peisse, der die Ausführung der Apostelgruppe lobte, kritisierte der Rezensent des Artiste, daß ihr Schlaf zu unruhig sei und damit "le calme divin du sujet" verlöre. (50) Die Darstellung des Göttlichen ist hier nur in Verbindung mit erhabener Ruhe vorstellbar.

Nur Gautier geht über eine einfache Bildbeschreibung hinaus und geht vor allem auf die eigentliche Aussage des Bildes ein, die seiner Ansicht nach globaler zu fassen ist als nur als Schilderung des Evangeliums und als adäquater Ausdruck der Zeit zu werten ist:

"Une couleur moderne palpite sous la tunique traditionnelle du Christ... les larmes de notre temps qui coulent par ces yeux... (c'est) notre

mélancolie (qui) s'épanche dans ces cheveux en pleurs ... cette figure intelligente et fatiguée ... c'est la souffrance inquiète de notre âge." (51)

Bei der Bearbeitung dieses Themas beeinflussten sich die bildende Kunst und Literatur wechselseitig, wie es sonst bei religiösen Sujets nicht mehr üblich war. Genau wie de Vigny Delacroix'Gemälde von 1827 kannte, hat sich Chassériau wahrscheinlich von Gérard de Nervals Gedicht inspirieren lassen. (52)

"Il se tourne vers ceux qui l'attendaient en bas
Rêvant des rois des sages des prophètes...
Mais engourdis, perdu dans le sommeil des bêtes
Ils dormaient...
Nul n'entendait gémir l'éternelle victime
Livrant au monde en vain son coeur épanché." (53)

Delaroche (54)

Wahrscheinlich waren auch Delaroche die Verse Nervals durch den Abdruck des Artiste bekannt, als er 1846 sein kleines Gethsemane anfertigte.

Das Gemälde entstand kurz nach dem Tod der Frau des Künstlers und es war naheliegend, hierin eine Widerspiegelung seiner eigenen Situation zu sehen.

Delaroche zeigt ebenfalls den Moment, in dem Christus sich den schlafenden Jüngern im Vordergrund zuwendet. Anders als auf Chassériaus Ölberg von 1844 wirkt die Landschaft ruhig und undramatisch. Der große knorrige Baum, der rechts das Bild abschließt und das helle Mondlicht, das die Bäume und die frontal zum Betrachter ausgerichtete Christusgestalt lange Schatten werfen läßt, sollen der Szene eine gespenstische mysteriöse

Atmosphäre verleihen. Das einzige dramatische und bewegte Gefahrenelement ist eine Schlange, die mit weitgeöffnetem Maul aus einem Felsen kommt. Die Inkarnation wird jedoch von Christus gar nicht wahrgenommen und verliert, da sie wenig in das Bild integriert ist, ihre bedrohliche Wirkung.

Es ist bezeichnend für Delaroche, den Heine einmal den "Maler der enthaupteten Majestäten" genannt hat, daß er nicht den tragischen oder dramatischen Höhepunkt der Situation darstellt, sondern den Moment danach.

Gautier gehörte zu den wenigen Delaroche-Anhängern und zeigte sich vor allem von dem vorliegenden Werk begeistert.

"Quoiqu'il mesure à peine quelques centimètres, (il) a l'onction, la gravité et le style d'un tableau d'histoire de dimension à couvrir un pan de mur. (55)

Bei dieser Beurteilung muß man berücksichtigen, daß Gautier das Sprachrohr der Bourgeoisie war, bei der Delaroche sehr beliebt war: "Delaroche est fort admiré des Bourgeois et contesté par les artistes." (56) Im Gegensatz zu Gautier spricht Silvestre dem Maler des 'juste milieu' die Fähigkeit zur Monumentalmalerei völlig ab. (57)

Rosenthal hat die spezifische Schwäche Delaroches am einleuchtendsten beschrieben: Bei dem Versuch, an Hand von bekannten Gemälden lebende Bilder zu stellen, ein Spiel, das sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute, würden die Werke Delaroches im Gegensatz zu denen von Delacroix immer erkannt. (58) Das heißt, die Stimmung wird nicht durch das "wie" einer Darstellung

erzeugt, sondern durch das "was", die Gegenstände und die genau kalkulierte Haltung der Bildgestalten. Innere Dramatik und Spannung ist nicht vorhanden, wirkliche Emotionen sind nicht von den Gesichtern abzulesen.

"Nul accessoire n'était négligé, tout était calculé pour l'effet, rien n'était donné au hasard." (59) Das machte vor allem seine Qualitäten als Maler des 'juste milieu' aus.

Christus am Ölberg (1855) (60)

Der genau berechnete Effekt ist noch deutlicher spürbar bei seinem Christus am Ölberg von 1855, auch wenn einige Kritiker und sein Biograph Ziff darin seine eigenen Todesahnungen illustriert sehen wollten. (61)

Christus kniet vor einem mit Dornen umrankten Felsblock. Die Arme sind auf der Felsplatte ausgestreckt, mit seinen Händen hält er den Kelch. Im Gesicht ist ruhige Ergebenheit abzulesen, aber weder Angst noch Verzweiflung. Seine Einsamkeit und Verlassenheit sind dadurch bedingt, daß sowohl die Apostel als auch die Engel fehlen. Auch hier setzt Delaroche äußere Mittel ein, um Stimmung zu erzeugen. Die einzige Lichtquelle ist der Heiligenschein, der Fels wird durch den knienden Christus und den Kelch zum Opferaltar gemacht, die Ranken verweisen auf die Dornenkrönung, die Grotte im Hintergrund auf die Grablegung. Auffällig ist die überschlanke, in ein weißes Gewand gehüllte Gestalt Christi, die an gotische Vorbilder erinnert. Durch das eigentümliche Licht, der gesuchten Symbolik und den Christustypus zeigt das Bild fast präraffaelitische Elemente, die sonst bei Delaroche nirgends zu finden sind.

Corot (Abb. 7)

Corots erste Arbeit zu diesem Thema entstand 1849, kurz nach dem Tod seines Vater. In einem Brief Corots an Dutilleux heißt es:

"Je me donne bien du mal sur la tableau du Christ. J'espère qu'il arrivera... Je vois toujours des choses à enlever pour rendre l'aspect le plus simple possible." (62)

Das Bild war pünktlich zur Eröffnung des Salons fertiggestellt, wo es soviel Erfolg hatte, daß es vom Staat für das Museum von Langres erworben wurde. Publikum und Lokalpresse zeigten sich von dem Neuerwerb nicht sehr begeistert, von einem Rezensenten wurde er sogar als "énorme tâche d'encre" abqualifiziert, jedoch wollte man mit der Kritik mehr den Abgeordneten treffen, der den Ankauf in die Wege geleitet hatte, als den Künstler. (63)

Corot ist einer der wenigen Künstler, im 19. Jahrhundert wahrscheinlich sogar der erste, der das Matthäusevangelium illustriert hat.

Mit der Haltung des auf dem Boden liegenden Christus wird mehr noch als die Einsamkeit die Verzweiflung gezeigt, ein Aspekt, der bei den zuvor beschriebenen Gemälden weniger berücksichtigt wurde, außer bei Delacroix' Arbeit von 1851. Delacroix war Corots Gemälde sicherlich von der Ausstellung von 1849 bekannt, und es ist möglich, daß er zumindest die Idee Corots, den er als Künstler sehr schätzte, übernommen hat. Wahrscheinlich kannten beide die Dürerzeichnung, die Christus am Boden liegend zeigt und Mantegnas Gemälde zum selben Thema. (64)

Das Gemälde weist, was die Komposition und die Landschaft betrifft, Ähnlichkeiten mit der 1847 für St. Nicolas de

Chardonnet angefertigten Taufe auf. (65) Beide Gemälde werden links von einer Birke und rechts von einer größeren dunklen Baumgruppe begrenzt. Auch die sanft geschwungene Hügelkette in der linken Bildhälfte ist auf beiden Gemälden zu sehen.

Die Wucht der Olivenbäume läßt Christus, der ausgestreckt am Wegrand liegt, klein erscheinen. Nur seine verzweifelte Gebärde ist für den Bildbetrachter noch sichtbar, aber nicht mehr der Gesichtsausdruck. Es gibt weder Engel, noch ein anderes trostverheißendes Zeichen. Die schlafenden Apostel sind hinter einem Felsblock unsichtbar für Christus verborgen.

Die Birke am linken Bildrand wirkt mit ihren wenigen Blättern wie abgestorben und unterstreicht damit die im wirklichen Sinne trostlose Atmosphäre des Bildes.

Die Salonkritiken waren sehr positiv. Corot wird übereinstimmend als der Maler gesehen, der es verstanden habe, ein religiöses Thema zeitgemäß zu behandeln, ein Kriterium, das gerade bei der Behandlung dieses Sujets immer wieder auftaucht.

"Mais le vrai peintre religieux au Salon de 1849 c'est un paysagiste convaincu; c'est M. Corot. Son Christ au jardin des Oliviers est une page d'un beau sentiment devant laquelle on ne passe sans émotion." (66)

"... Un tableau d'histoire, le seul vraiment original qu'on puisse concevoir aujourd'hui et qui répond exactement au sentiment de notre époque ... Une conception plus naturelle, donc plus neuve." (67)

Timbal (Abb. 8)

Timbals 1867 entstandenes und im gleichen Jahr im Salon ausgestelltes Bild verdeutlicht wie kein anderes in dieser Bilderreihe die Unfähigkeit, religiöse Inhalte zu vermitteln. Würden nicht die Bildelemente, Heiligen-schein, Kelch und überproportioniert große Flügel ikonographisch auf das Thema verweisen, entstünde eher der Eindruck von der Darstellung einer Verführungsszene. Die Agonie wirkt wie ein ruhiger Schlaf; der über Christus gebeugte mehr verheißungsvoll lächelnde, als trostpendende Engel trägt eindeutig Frauenzüge. Seinem Gesicht wird durch die dunklen, aufgelösten Haare und schwarzumrandeten Augen ein Anstrich vom Demi-Monde verliehen.

Dieses Gemälde wurde 1872, also nach der vierten Revolution, für das Musée du Luxembourg aufgekauft. (68) Geschmacklosigkeit wurde damit staatlich sanktioniert und erfuhr sogar finanzielle Unterstützung.

Offensichtlich regte das Thema zu neuen, teilweise anekdotisch anmutenden ikonographischen Neuerungen an, wie zum Beispiel:

"Janmot qui rassemble autour du Sauveur dans le Jardin des Oliviers Néron, Voltaire, les Apôtres, Calvin, Marat, etc. et une foule d'autres personnages fort surpris de s'y rencontrer." (69)

Ein anderer Künstler, Lazerge nahm das Sujet zum Anlaß zu historisierender Rekonstruktion, ein Stilmittel, das sonst bei der Darstellung mehrerer Personen verwandt wurde.

"Il a appelé le fils de Dieu de son nom arabe de Sida Aissa et l'a revêtu d'un mou et soyeux

Burnous... c'est la première fois que nous avons vu cet essai appliqué au Christ. M. Lazerge continue bravement l'école du néo-hébreux." (70)

Es ist überraschend festzustellen, wie viele verschiedenartige Lösungen zur Illustrierung dieses Themas existieren im Vergleich zu anderen Sujets, die einheitlicher behandelt worden sind.

Man kann sagen, daß der Grundgedanke bei allen Gemälden der gleiche ist, nämlich die Einsamkeit und Verlassenheit des Gottmenschen darzustellen. Ein weiteres Motiv - die Todesangst und Verzweiflung zu zeigen - ist nur Corot, Delacroix und teilweise auch Rouget gelungen.

Die Kritiker haben sich mit Christus-am-Ölberg-Darstellungen immer besonders gründlich auseinandergesetzt und zum Anlaß genommen, um über das moderne Christusbild zu reflektieren, dessen Vermenschlichung im Laufe des Jahrhunderts mehr und mehr akzeptiert wurde.

2. Leidensgeschichte ab Matth. 26, 47-75 u. 27;
 Mark. 14, 43-72 und 15; Luk. 22,
 47-71 und 23" Joh. 18, 2-40 und 19

	Livrets	AN	Inventaire
Ecce Homo oder der Prozeß	74	13 Originale, 8 Kopien	8
Gang nach Golgatha	19	3 Originale 5 Kopien	10
Kreuzigung	94	29 Originale 87 Kopien	26
Kreuzabnahme	49	11 Originale 36 Kopien	20
Mater dolorosa (Pietà)	40	4 Originale 4 Kopien	5
Grablegung	56	11 Originale 40 Kopien	9

Bei der Behandlung der Passionsgeschichte soll die sonst übliche Vorgehensweise insofern geändert werden, als nicht mehr prinzipiell jedes Thema getrennt von den anderen untersucht wird, sondern - falls vorhanden - innerhalb von programmatischen Zusammenhängen oder, wenn von einem Künstler mehrere Darstellungen verschiedener Szenen der Passionsgeschichte existieren, diese hintereinander, ohne Rücksicht auf die chronologische Reihenfolge behandelt werden.

2.1 Der Prozeß - Ecco Homo

Die Szenen, angefangen vom 1. Verhör bis zum Auszug auf den Kalvarienberg sind global unter der Bezeichnung

"Prozeß" zusammengefaßt worden, da sie entweder unter verschiedenen Titeln aufgeführt die gleiche inhaltliche Aussage haben, oder mehrere Vorgänge gleichzeitig illustriert werden.

Da anhand des "ecce Homo" ähnlich wie auf den Darstellungen des "Christus am Ölberg" (1) der einsame, unverstandene Mensch, der hier nun gerade wegen seiner Mitmenschen ausgesetzt ist, gezeigt werden kann, erfreute sich dieses Thema ebenfalls großer Beliebtheit.

Vom Staat und der Préfecture sind wenig bekannte Künstler zur Behandlung dieses Sujets herangezogen worden, dennoch zählt es zu einem der wenigen Themen, mit denen sich die Maler, die im allgemeinen wenig zur Sakralkunst tendierten, befaßt haben.

Darstellungen des Prozesses sind auch in Sakralräumen nie als Wandgemälde ausgeführt worden.

Die im ersten Viertel des Jahrhunderts entstandenen Arbeiten stammen wie fast alle religiösen Bilder dieser Zeit von David-Schülern. Ihr gemeinsames Merkmal ist die Bemühung um eine von der Architektur unterstützte symmetrische Komposition.

Rouget (Abb. 9)

Rougets "Ecce Homo" entstand 1819. Die Komposition des Bildes ist denkbar einfach und wurde von Landon aus diesem Grunde mit einer recht negativen Kritik bedacht. (2)

Das Gemälde wird durch eine helle Mauer in zwei Bildhälften geteilt, die durch Bewegung und verschiedene Farbgebung in Kontrast zueinander stehen. Auf der unteren Ebene zeigt Rouget die Gruppe akklamierender Juden, die nicht viel mehr sind als eine Ansammlung von Akademiestudien in trauernden oder aufgeregten Posen. Die obere Ebene scheint durch die gedeckteren Farben und die unbewegten Menschen mit dem "Ecce Homo" in der Mitte wesentlich ruhiger zu sein. Die Bewegung, mit der die aufgebrachte Menschengruppe hinauf zu Christus weist, erinnert an die Historienbilder Davids, z.B. an den Schwur der Horatier (3) was die Armhaltung betrifft.

Das Bild wirkt durch die zu offensichtlich gestaltete Komposition, die Einteilung in zwei Bildhälften, den Gegensatz zwischen oben und unten wie ein Aufnahmestück, das allen Anforderungen der Akademie gerecht werden will.

Degeorge (Abb. 10)

Degeorges' Gemälde entstand 1821 für die Kirche St. Jean-St. François und zeigt noch deutlicher als Rougets Arbeit, welche Schwierigkeiten die Davidschüler bei der Darstellung des Leidens Christi hatten. Das "gothic revival", das als Orientierung für eine mögliche Bildformulierung hätte dienen können, wurde von Davidschülern abgelehnt. Der Identifikationsprozeß mit dem Leiden, der ein Weg zu einer authentischeren Gestaltungsweise war, fand um die Zeit nur vereinzelt und bei den Vertretern der Romantik statt.

Degeorge versuchte auf seiner "Geißelung" den Gegensatz zwischen den rohen, kräftigen Knechten und dem zarten, weiblich wirkenden Christus nicht nur durch Gestus,

Farbgebung und Physiognomie herzustellen, sondern er verwandte auch verschiedene Stilmittel, um den Unterschied deutlich sichtbar zu machen. Die naturalistische Gestaltungsweise der Knechte könnte Carravagio oder seinem Schüler le Valentin entlehnt sein, ebenso die Behandlung des Lichts. Der Typus des Christus läßt eher an Nachfolger Vouets denken, ins Besondere an Mignard, dessen Bild zum gleichen Thema Ähnlichkeiten aufweist. (4) Auf beiden Werken ist Christus ungewöhnlicherweise seitlich an die Säule gelehnt und nicht gefesselt dargestellt.

Degeorge läßt ihn sogar sich in bequemer dekorativer Haltung auf die Säule aufstützen, was sein Leiden nicht sehr glaubwürdig macht. Die Kopfhaltung, Heiligenschein, Haar- und Bartwuchs und die nach oben gerichteten Augen sind möglicherweise auch von Mignard übernommen, ebenso die manierierte Handhaltung. Wie Mignard zeigt Degeorge den Moment, in dem Christus der Mantel abgenommen wird und noch nicht die Geißelung selber, die zur Verunstaltung des apollinischen Körpers Christi, auf dessen Schönheit großer Wert gelegt wird, führen würde. Auf Mignards Bild trägt Christus bereits Dornenkrone und Zepter. Degeorge plaziert sie als Hinweis auf weitere Folterungen in die vordere linke Ecke. Das Leiden wird auch hier nur angedeutet.

Der Innenhof wird im oberen Bildviertel von einer Galerie begrenzt, die eine zweite Handlungsebene schafft und Ausblick auf einen Tempel und eine Pyramide gibt.

Die Unfähigkeit, den gegeißelten Gottessohn zu zeigen, kommt durch die uneinheitlichen Stilelemente, die Degeorge verwandt oder sogar zitiert hat, besonders zum Ausdruck. Es werden nicht nur unterschiedliche Charaktere dargestellt, sondern dem Betrachter werden auch

verschiedene, nicht zusammenpassende Stimmungen vermittelt.

Seine 1819 für St. Jacques du Haut Pas angefertigte "Grabtragung" (Abb. 11) die wie die "Geißelung" auch im Salon ausgestellt wurde, ist stilistisch einheitlicher. Der Einfluß bei der Gestaltung der Personen, vor allem des Joseph von Arimathia ist vor allem auch bei Raffaels Grabtragung zu suchen. (5). Landon sah darin "le style noble et soutenu de l'école des Carraches" und eine typische Kritikerfloskel bei der Beschreibung eines religiösen Gemäldes: "le goût à la fois simple et élevé." (6)

Larivière (Abb. 12)

Larivière gehörte zu den Künstlern, die relativ unbeachtet von Kritik und Öffentlichkeit von Louis-Philippe sehr geschätzt wurden. Unter dessen Regierungszeit fertigte der Maler zehn Schlachtengemälde für das Historienmuseum von Versailles an. (7) 1844 erhielt er den Auftrag für zwei Bilder für die Kapelle von Dreux "Jesus wird von Pilatus den Juden überantwortet" (Abb. 12) und eine "Kreuztragung". Der Preis lag wie fast üblich bei den Ankäufen der Liste civile unter der Julimonarchie mit 2000 Franc pro Bild (7) verhältnismäßig niedrig.

Über die Ausstattung der Grabkapelle von Dreux wurde, vielleicht aus Rücksicht auf das Königshaus, relativ wenig berichtet.

Auf der Darstellung der Auslieferung macht Larivière das religiöse Geschehen zum Bühnengeschehen. Der Vordergrund, auf dem zwei gegen Christus stimmende Juden und zwei das

Kreuz tragende Knechte zu sehen sind, ist plastisch gestaltet, während die Personen auf der "Bühne", der verspottete stehende Christus und die römischen Soldaten den weiter entfernten Hintergrund bilden, der von einer hohen Mauer abgegrenzt wird. Die Tiefenwirkung der vorderen Ebene wird durch mehrere Elemente hervorgerufen: die Diagonale des Kreuzstammes, die Treppe, die zum Podest führt, die perspektivisch genau gezeichnete Ecke, die vom Treppenabschluß und dem Podest gebildet wird und den in den Raum hinein schreitenden Gestus der beiden Juden. Die Figuren auf dem Podest sind wie auf einem Flachrelief geschichtet. Dieser Eindruck wird noch durch ein anderes der antikischen Kunst entnommenes Element - die Köpfe befinden sich auf einer Höhe - verstärkt.

Auch der Größenunterschied zwischen den vorderen und hinteren Gestalten, Pilatus und der Knecht auf der Treppe werden perspektivisch wie die vier vorderen Figuren gesehen, soll auf die Entfernung zwischen oben und unten hinweisen.

Christus, der als einzige Gestalt im Bild isoliert ist, teilt die obere Reihe in zwei Gruppen und wird wegen seiner gesonderten Position zur Zentralfigur gemacht.

Durch die unterschiedliche Handhabung der Perspektive wirkt das eigentliche Bildgeschehen irreal und verliert, da es in den Hintergrund gerückt ist, an Dramatik, während die vordere Ebene für den Betrachter zur realen wird.

Benouville (Abb. 13)

Benouville und Cabanel, beide Picot-Schüler, teilten sich 1845 den Grand Prix de Rome, dessen Thema "Christus vor dem Gericht" lautete. Das vorliegende Gemälde ist insofern interessant, da es auf die Anforderungen der Akademie von 1845 hin konzipiert war und diesen gerecht wurde. Die Handlung spielt sich in einem Innenhof ab. Die pyramidale Anordnung der Personen ist denkbar klar und einfach durchgeführt. Um den sitzenden Christus als Mittelpunkt gruppieren sich stufenförmig auf beiden Seiten die spottenden Schergen. Die Pyramidenspitze wird von einem Knecht, der mit erhobenem Arm die Inschrift "INRI" hält, gebildet. Es mag sein, daß sich Benouville für diese Kompositionsform von Ingres' "Jupiter und Tetis" (9) hat inspirieren lassen. Auch die Auswahl des kräftigen Christus-Typus läßt an Ingres denken (10). Der Innenhof ist durch kräftige, kannelierte Säulen unterteilt. In seiner Gestaltung entspricht er in der Suche nach klarer Gliederung der traditionellen Tempelarchitektur der Akademiemaler. Die Handlung spielt sich auf zwei Ebenen ab. Pilatus beobachtet die Szene etwas erhöht und durch eine Brüstung getrennt.

Hier wird die Verspottung Christi nur durch die handelnden Soldaten ausgedrückt, aber nicht durch Christi Reaktion, dessen ausdrucksloser Blick und Haltung weder Resignation noch Leiden noch Ergebenheit in sein Schicksal zeigen. Obgleich er Mittelpunkt ist, wirkt er nicht in das Geschehen integriert. Ausdruckslosigkeit wurde hier mit Entrücktsein verwechselt.

Chenavard (Abb. 14)

Chenavards Geißelung gehört zu den 52 für das Pantheon vorgesehenen vorbereitenden Cartons. Chenavard führt vier verschiedene architektonische Ebenen ein, die zugleich Handlungsebenen sind. Links oben, auf einem Balkon, sieht man Pilatus, der sich, von zwei anderen Personen assistiert, die "Hände in Unschuld wäscht" und dabei das Geschehen auf der untersten Ebene - die Geißelung - beobachtet. Auf dem nächsttiefer gelegenen, am rechten Bildrand platzierten Handlungsort - eine Treppe - wird Barabas vorgeführt. Auf der dritten Ebene - dem Platz vor dem Gericht - wird das akklamierende Volk, ein Knecht mit dem Kreuz und, an eine Säule gelehnt, die klagende Magdalena gezeigt. Links führt eine Treppe zu dem eigentlichen Ort des Geschehens, das nur von der Gruppe um Pilatus beachtet wird.

Christus ist an eine kurze kräftige Leidenssäule festgebunden (11) und wendet seinen Blick voller Angst seitwärts zu der weinenden Maria, die rechts hinter ihm an die Mauer gelehnt sitzt.

Da abgesehen von Maria, die wie auf Fra Angelicos "Dornenkrönung" von San Marco (12) zur Assistenzfigur wird, niemand anwesend ist - nur die auf dem Boden verstreut liegenden Folterwerkzeuge weisen auf die Geißelung hin - erscheint Christus wie ein einsamer Schmerzensmann. Doch ist dies kein Andachtsbild, losgelöst von der Handlung, denn sowohl die Haltung Christi als auch die der weinenden, teilnehmenden Maria sind dazu zu aktiv. Christus wendet sich in seinem Leiden angsterfüllt seiner Mutter zu, womit vor allem der menschliche Aspekt der Passionsgeschichte unterstrichen wird.

Der Einfluß des französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts ist vorherrschend, wie auf den meisten der Cartons. Die seitlich gebogene Körperhaltung und Schrittstellung der Christusgestalt ist ähnlich wie auf Vouets (13) Darstellung zum gleichen Thema. Auf beiden Gemälden bildet Christus eine Vertikalachse, die dann seitlich versetzt von der tragenden Säule fortgesetzt wird. Andererseits wirkt die Leidenssäule auf Chenavards Bild wie ein Pfeil, der direkt auf das Kreuz und das nachfolgende Leiden hinweist. Chenavard ist genau umgekehrt vorgegangen wie Larivière, (14), indem er die wichtigste Szene an den wichtigsten Platz gerückt hat.

Genau wie auf den anderen Cartons tritt auch hier der historische Aspekt in den Vordergrund. Die "vigueur mathématique des combinaisons, des masses et des lignes, ... la forte structure des ensembles" (15) läßt keine persönliche intime Betrachtungsweise zu.

Decamps (Abb. 15)

1842 erhielt Decamps vom Innenministerium den Auftrag für eine Christusdarstellung, die erst 1848 fertiggestellt wurde. Der ursprüngliche Bestimmungsort geht aus den Archives nationales nicht hervor. (16) Sehr wahrscheinlich handelt es sich um das 1847 von Decamps datierte und signierte "Christus vor dem Gericht" des Louvre, das erst nach Decamps Tod bei der Auflösung seines Ateliers für 7000 Francs verkauft wurde (17).

Der Künstler illustrierte die bei Matth. 27, 31-32 angegebene Szene. Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupt und einem roten Purpurmantel bekleidet sitzt von

spottenden Soldaten umgeben in einem von hohen Mauern eingeschlossenen Hof. F. Mosby weist auf verschiedene Quellen hin, die Decamps für seine Komposition beeinflusst haben: Demzufolge stammt die Hintergrundsarchitektur von Rembrandts "Emmaus-Jüngern" im Louvre, (18) auch die Lichtverteilung und der Gesichtsausdruck von Christus sind von Rembrandt inspiriert. (Der Verfasser würde hier eher den Einfluß Tizians sehen). Die Anordnung und die Gesichter der anderen Figuren erinnern an Veroneses "Hochzeit zu Kanaa" (19). Die die Treppe hinaufschreitende Frau, die durch einen offenen Durchgang auf der Seite zu sehen ist, ist von Raffaels "Brand des Borgo" übernommen. (20) (21)

Als weitere Vorbilder wären zu nennen: Tizians "Dornenkrönung" des Louvre, (22) und möglicherweise hat sogar Benouilles Aufnahmestück von 1845 (Abb. 13) Einfluß auf Decamps gehabt. Das Gesicht des links von Christus knienden Spötters auf dem Benouille-Bild weist Ähnlichkeiten mit dem des Soldaten, der mit überkreuzten Armen vor Christus kniet, auf.

Sicherlich ist der Eindruck, den seine 1828/29 unternommene Orientreise hinterlassen hatte, für den Entwurf der pittoresken Kleidung und die Physiognomie einzelner Figuren nicht unwesentlich gewesen.

Architektur und die Behandlung des Lichts werden zum wichtigen Ausdrucksträger der Stimmung gemacht. Die Abgeschlossenheit des hohen Raumes wird durch den Ausblick auf die Treppe noch unterstützt.

Die Christusgestalt wird nicht wie auf den vorher beschriebenen Gemälden - abgesehen von der Arbeit Chenavards - durch physische Schönheit hervorgehoben, son-

dern nur durch ihre Ruhe und ihr Leiden. "Christus, c'est le juste insulté, raillé, maltraité, par les pharisiens et par les soldats." (23) Cléments Kritik zu dem Gemälde, mit dem der Künstler seine Fähigkeit zur "peinture de style" bewies, war generell sehr positiv.

"... Decamps appartient à la famille dont Rembrandt est chef. Ils cherchent moins la pureté des lignes, la beauté des formes ... que la vérité, la force de la pantomime et du geste ... et qui trouvent dans le maniement habile du clair-obscur des effets pathétiques qui parlent puissamment à l'imagination. C'est à ce point de vue que le Christus au prétoire est une oeuvre excellente." (24)

Daumier (Abb. 16)

Die einzigen Daumier bis 1878 gewidmeten Untersuchungen von Baudelaire und Champfleury würdigten zwar Daumiers künstlerische Qualitäten, gingen aber nur auf seine Karikaturen ein. (25)

Erst 1878, anlässlich der ersten Daumier Ausstellung in den Galeries Durand-Ruel wurden auch seine Gemälde entdeckt. (26) Im Ausstellungskatalog werden jedoch seine religiösen Arbeiten noch nicht aufgeführt. (27)

"Die Entdeckung erlaubte es, Daumier als großen Künstler einzustufen und zu seinen Gunsten eine Tradition der wahren Kunstgeschichte wieder aufzunehmen, wo man sich zusammenhanglos an den Namen wie Michelangelo, Rubens, Rembrandt und Goya berauscht." (28)

Daumier wurde während der dritten Republik auch deshalb rehabilitiert, weil sich seine freiheitlich gesinnte Auffassung zunächst mühelos in das politische Programm der Republikaner integrieren ließ.

Eine der wesentlichen Rollen der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts bestand darin, die Idee des religiösen Status der Kunst zu unterstützen: "aus dem gleichen Grunde der ewig unabänderlichen Kunstwerte kann ein an die Aktualität gebundenes Werk kein Kunstwerk sein." (29) Infolgedessen konnte Daumier zu seinen Lebzeiten von der herrschenden Kunstkritik nicht anerkannt werden, da er mit seinen Gemälden, auch mit den religiösen, immer einen Gegenwartsbezug herstellte.

Von dem Maler sind sechs religiöse Bilder bekannt, "Magdalena in der Wüste" und "Jesus mit den Jüngern" sind sogar Studien für einen Auftrag des Innenministeriums gewesen, den Daumier 1849, also kurz nach der Februarrevolution erhalten hatte. (30) Sie kamen aber, da der verantwortliche Inspektor sie für eine Provinzkirche als ungeeignet empfand, nicht zur Ausführung. (31) Wahrscheinlich ist der 1850 entstandene "Ecce homo" ein erster Entwurf für ein Gemälde, das Daumier als Ersatz für die beiden zurückgewiesenen Studien plante. (32) Die Ablehnung von offizieller Seite hing sicher auch mit der dezidiert antiklerikalen Haltung des Künstlers zusammen.

Mit seinen religiösen Gemälden, insbesondere mit seinem "Ecce homo" geht Daumier weit über die Aussage der biblischen Erzählung hinaus. Christus wird auch nicht mehr wie z.B. von Delacroix als Stellvertreter für den großen einsamen, sondern für den namenlosen Menschen begriffen. (33) Wohl zum ersten Mal nach den biblischen Illustrierungen Rembrandts ist es dem Betrachter möglich, das Alte und das Neue Testament analog zu alltäglichen Vorgängen zu sehen. Aber anders als bei Rembrandt ist die demütige Haltung nun weniger wichtig als die gedemütigte, dem Spott der Mitmenschen preisgegebene.

Der Verfasser möchte an dieser Stelle auf die Bildanalyse Klossowskys hinweisen, die beschreibt, mit wie geringen Mitteln Daumier es verstanden hat, die Isolation des Menschensohnes inmitten der bewegten aufgebrachten Menge zu zeigen. (34) Keines der bisher behandelten Gemälde ist mit so wenig ausgeführten Details und Bewegung ausgekommen, die dennoch den Eindruck eines "chaotischen Menschenmeeres" ... und "... ein stoßendes Ineinander von Leibern herstellen". (35)

Dem Betrachter wird hier zum ersten Mal in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts das Gefühl von direkter und damit beängstigender Bedrohung und Ausgeliefertsein vermittelt, u.a. hervorgerufen durch die heftige Armbewegung des Henkers und den Knaben, der zur Ballustrade emporklettert. Daumiers Auffassung des Ecce homo ist zwar inhaltlich, aber nicht formal von der traditionellen Ikonographie abzuleiten. Der bekannteste zur Volksszene erweiterte Ecce homo stammt von Rembrandt. (36)

An Hand dieses Werkes wird deutlich, welche unterschiedliche Rezeption religiöse Kunst innerhalb weniger Jahrzehnte erfuhr. Fand es zu Lebzeiten Daumiers keine Beachtung, so wird es seit Beginn des 20. Jahrhunderts als "eines der wenigen bedeutenden Gemälde mit religiösem Vorwurf, die das Jahrhundert kennt" (37) gefeiert. Es gehört zu den wenigen religiösen Bildern dieser Epoche, die heute vorbehaltlos anerkannt werden, da es, - losgelöst von historisierenden Tendenzen - seine eigene, heute noch gültige Aussage macht und die testamentarische Erzählung anders auffaßt als zu seiner Zeit üblich." Der namenlose, schutzlose Mensch, dessen Einsamkeit die Menge als Schauspiel genießt, gehört sein schmaler Umriß noch in das Kapitel der christlichen

Ikonographie? Eine Welt trennt ihn von dem Christus-bild, um das sich das 19. Jahrhundert bemüht: von der herkömmlichen Schönformigkeit eines Ingres oder Corne-lius ..." (38)

Puvis de Chavannes (Abb. 17)

An dieser Stelle soll nur kurz auf einen 1858 entstandenen "Christus vor Gericht" hingewiesen werden, dessen Darstellung sich nicht von den durchschnittlichen akademischen Staffelei-Bildern abhebt, die Puvis später selber abgelehnt hat. "A part les fresques ou ce qui leur ressemble toute peinture est déplorable dans une église. Ces cadres accrochés à la pierre font mal à voir." (39) Man sieht hier, wie so oft bei der Behandlung des Themas, einen einfachen Bildaufbau und den Versuch, die Gesichter der Schergen im Gegensatz zu dem des akademisch-schönen Christus möglichst expressiv zu gestalten. Nichts auf diesem Gemälde, das sich gar nicht von der üblichen Salonmalerei unterscheidet, weist auf die Qualitäten von Puvis als Maler großer Wanddekorationen hin.

Ary Scheffer

Ary Scheffer wandte sich schon früh der religiösen Malerei zu (40), doch erst ab 1844 etwa befaßte er sich mit der Passionsgeschichte, möglicherweise bedingt durch eine persönliche Krise (41). Jedes Kunstwerk, das er nach 1845 anfertigte, war für ihn "un acte de foi" (42). Parallel zu seiner individuellen Entwicklung veränderte sich auch sein Stil, der nun sehr von Ingres geprägt war.

Gleichzeitig näherte sich Scheffer auch den Doktrinen seines Freundes Lamennais, für den die christliche Kunst möglichst abgelöst von jeglicher Materie sein sollte, um sinnliche Empfindungen zugunsten der Gedanken und des Geistigen auszuschalten:

"Le coloris doit être subordonné au dessin, autrement, la sensation prévalant sur la pensée, l'art l'abaisserait, sa langue perdrait ce qu'elle a d'intellectuel pour prendre un caractère vague."
(43)

Höchstes Ziel der Sakralkunst ist es, durch Vergeistigung den Ausdruck des "Vrai immatériel" herzustellen (44) und sich der reinen Idee unterzuordnen.

"Le Beau réside primitivement dans l'idée, dans le type et non dans la forme qui manifeste le type." (45).

Genau wie die Menschen danach streben, zu Gott zu gelangen, versucht die Kunst, besonders die Malerei, das unendliche Schöne zu erreichen, das nur eine Manifestation des unendlichen Seins ist (46). Die Zielsetzung der Kunst ist für Lamennais und Scheffer die gleiche. "La peinture peut comme la poésie prêter aux êtres inférieurs une sorte de sens moral." (47) (48) Scheffers Erfolgsrezept war - wenn auch auf einem höheren Niveau - dem der Imagerie Sainte Sulpicienne nicht unähnlich, da er auf ähnliche Weise versuchte, in erster Linie an das Gemüt seines Publikums zu appellieren und Inhalte primär über die Darstellung von Gefühl zu vermitteln. Scheffers Typ des Christus bewahrt auch im Leiden seine Schönheit. Schmerzen und Qualen werden nie physisch gezeigt. Ihnen fehlt, da sie immer von ruhiger Melancholie bestimmt sind, jegliche tragische Dimension. Christus bleibt sich, sei es als Erlöser, Tröster, Ecce Homo, bei der Versuchung oder am Ölberg gleich bei seiner Trauer. Von daher erhält die Darstellung der Passionsgeschichte keine

dramatische Überhöhung. Die Tragik seines Leidens wird, wenn überhaupt, nur in den Gesichtern der anderen ausgedrückt. Wichtig ist nicht mehr die Darstellung des Todes, des Verrats oder des physischen Leidens, die auch gleichzeitig das Aufzeigen von Angst bedingen würden, sondern nur die resignative Trauer, die von der eigentlichen Handlung abgehoben zu sein scheint.

Sein Christus ist "... une apparition pure et simple qu'on pourrait remplacer par des paroles écrites". (49)

Die vielen positiven Kritiker Scheffers sahen seine Leistung vor allem darin, daß er ein neues, dem Liberalismus des 19. Jahrhunderts adäquates Christusbild geschaffen habe, erfüllt von "l'énergie du sentiment chrétien qui respire dans ces pages évangéliques". (50)

Seine Gegner warfen ihm häufig mangelnde Spontanität und wenig pittoreskes Talent vor (51) und vor allen Dingen seinen steten Stilwechsel.

"Jaloux de fixer l'un après l'autre dans ses ouvrages les moyens employés par ses confrères en vogue, il change de manière comme on change de paletot ... Le trait invariable de ce maniériste ... c'est une sentimentalité pleurade." (52)

Wie kaum einem anderen Maler vor ihm gelang es Scheffer, der leicht von modischen philosophischen und künstlerischen Ideen zu beeinflussen war, diese Strömungen auch sofort in seinen Werken umzusetzen. Seine Christusdarstellungen im Stil der "Peinture à message, à idées pures" entstanden alle erst dann, als die Romantische Auffassung unmodern geworden war und sich religiöse Kunst im Sinne Ingres'durchgesetzt hatte, die so sehr dem Sentimentalismus der Epoche entsprach.

Scheffer war einer der wenigen Künstler, die es sich leisten konnten, auf den Salon als Absatzmarkt und auf offizielle Aufträge zu verzichten, da er mit seiner "sentimentalité pleurade" bewußt eine Zielgruppe, die sich aus dem englischen und französischen Adel und dem reichen Bürgertum rekrutierte, ansprach. Diese zählte zu den eifrigsten Käufern seiner Gemälde. Sicher spielten dabei auch seine privaten Beziehungen zur Familie d'Orléans eine Rolle. Da sich der Künstler so gut darauf verstand, mit seinen Gemälden auf die Emotionen seines zahlungskräftigen Publikums einzugehen,

"il a ceci de rare parmi les contemporains ...
qu'il inspire à tout le monde une vive sympathie.

Ingres a une petite église des fanatiques et il laisse la foule indifférente, Delaroche est fort admiré des bourgeois et contesté par les artistes, Delacroix soulève la passion et l'animosité. Ary Scheffer a le privilège d'une admiration universelle." (53)

Baudelaire beschrieb Scheffers Publikum, vielleicht als Reaktion auf Thorés Artikel, anders und richtiger:

"E. Delacroix a pour lui les peintres et les poètes ... et M. Scheffer les femmes esthétiques qui se vengent de leurs flueurs blanches en faisant de la musique religieuse." (54)

Manet (Abb. 18 u. 19)

Von Manet, der eigenen Aussagen zufolge immer eine Kreuzigung malen wollte als Symbol des Leidens, das laut Manet die Wurzel der menschlichen Natur war (55), stammen zwei Christusdarstellungen, die zu seinen Frühwerken gehören und 1864 und 1865 mit wenig Erfolg im Salon ausgestellt wurden. Das erste Gemälde trug den irreführenden Titel "Die Engel am Grab Christi" und ist heute als "Der tote Christus" bekannt.

Das zweite Gemälde "Die Verspottung" zeigte der Künstler zusammen mit seiner "Olympia". Möglicherweise versuchte er damit es Tizian gleichzutun, der, als er 1547 zu Karl V. nach Wien vorgeladen war, einen dornengekrönten Christus zusammen mit einer Venus zeigte. (56) Diese Geschichte war wie viele andere Künstleranekdoten durch die Tizianbiographie von J. Northcote (57) im 19. Jahrhundert sehr bekannt. Die Künstlerverehrung ging zu dieser Zeit oft so weit, daß nicht nur der Stil, sondern auch spektakuläre Handlungen eines Künstlers nachgeahmt wurden, um eigene Lebensbedingungen deutlicher zu machen.

Beide Gemälde weisen, sowohl was die Komposition als auch was den Gehalt betrifft, mehrere Gemeinsamkeiten auf. Der sitzende, halbnackte Christus bildet jeweils den von Engeln bzw. Soldaten flankierten Mittelpunkt und wird als Verspotteter respektive als Toter zur Schau gestellt. Es ist jeweils ersichtlich "that Manet was intentionally recasting a traditional image painted by a great master into terms of his own vision." (58) Die eigene Vision bestand darin, daß der Künstler die Szenen aus ihrem religiösen Kontext löste und Christus zu einer prosaisch anmutenden irdischen alltäglichen Erscheinung machte.

a) "Der tote Christus" (Abb. 18)

Auf seinem 1864 entstandenen Gemälde bezeichnete Manet selbst mit einer Inschrift rechts unten auf dem Felsen die betreffende Evangeliums-Stelle Joh. 20, 5-12. Dort spricht diese von zwei Engeln, die das leere Grab bewachen. Es ist nicht anzunehmen, daß Manet das Evangelium unbewußt falsch illustriert hat, sondern es ist eher

wahrscheinlich, daß er sich zum Vertreter der durch Ernest Renans "La vie de Jésus" (59) verbreiteten Ansicht gemacht hat, Christus sei nicht aus dem Grab auferstanden, sondern durch sein Leiden, das hier sehr deutlich gezeigt wird, solle auf eine neue Form von Menschlichkeit aufmerksam gemacht werden (60). Doch sprechen die Schlange, Symbol für den alten Adam, und die Haltung des rechten, Christus stützenden Engels auch wiederum für die Möglichkeit einer geistigen Wiedergeburt durch Christi Tod. (61) Dieser Christus ist im Gegensatz zu den Engeln eine irdische Erscheinung und sogar nur die realistische Darstellung eines Toten, die für den idealisierenden, an der Malerei der Akademie geschulten Geschmack schockierend wirken mußte. Deshalb und auf Grund der ungewohnt harten "schmutzigen" Farbgebung wurde das Bild auch als "le Christ de M. Manet ou le pauvre mineur qu'on retire du charbon de terre" (62) bezeichnet. Die Dimension des heroischen oder von der Menge abgehobenen Gottmenschen fällt weg.

Zudem wurden Manet noch ikonographische Ungenauigkeiten vorgeworfen, da er die Seitenwunde entgegen der üblichen Darstellungsweise auf die linke Seite plazierte hatte, eine Tradition, die sich nur von der Kunst, aber nicht vom Evangelium ableiten ließ. (63)

Zola war einer der wenigen positiven Rezensenten, da er das Bild unabhängig von religiösen Zusammenhängen sah und insofern auch nicht die Verletzung des "Beau Idéal" empfand:

"On a dit que ce Christ n'était pas un Christ, et j'avoue que cela peut être, pour moi, c'est un cadavre peint en pleine lumière, avec une franchise et vigueur; et même j'aime les anges du fond, ces enfants aux grandes ailes bleues, qui ont une étrangeté si douce et si élégante." (64)

b) Verspottung (Abb. 19)

Die Verspottung wurde aus ähnlichen Gründen abgelehnt. Zwar stimmt hier oberflächlich die Ikonographie; die Elemente, die zur zweiten Verspottung gehören, sind alle vorhanden, doch das Christus-Modell, dessen eigentlicher Beruf Schlosser war, entsprach wieder so wenig dem "Beau Idéal", daß es dem Gemälde bald den Spitznamen "Le Christ au Serrurier" eintrug. (65) Die Soldaten tragen auffällig bunt zusammen gewürfelte Phantasiekostüme, eine Mischung zwischen moderner und historisierender Kleidung. Hamilton hält die "Verspottung" für "the most eclectic of all his paintings. The italianate composition, the sombre Spanish coloring, the theatrical properties, and the contemporary personages are parts which fail to coalesce into a whole convincing either as design or expression". (66) Hier wird, wie auf allen anderen konventionellen Darstellungen des 19. Jahrhunderts nicht der Moment der Verspottung selbst, sondern der Augenblick vorher gezeigt. Die Personen sind nicht handelnd, sondern in Pose festgehalten, die Szene wirkt dadurch leblos, wie gestellt für ein Photo. Beiden Gemälden ist gemeinsam, daß der von Manet gewählte Christus-Typ sich zwar durch die realistische Gestaltung von den anderen seiner Zeit unterscheidet; aber weder die Gesten, noch der Gesichtsausdruck haben sich entsprechend mitverändert. Sie erscheinen deshalb umso hohler und theatralischer.

Im Gegensatz zu Hanson (67) nimmt der Verfasser an, daß die aufgeführten Widersprüche zwischen traditioneller Bildgestaltung und modernen Elementen nicht bewußt von Manet zur Illustrierung der religiösen Unsicherheit seiner Epoche eingesetzt worden sind, sondern vielmehr

als Ausdruck eben dieser Unsicherheit zu werten sind. Das Leiden als Wurzel der menschlichen Natur, das in Christus seinen direktesten und unmittelbarsten Vertreter findet, ist von Daumier fünfzehn Jahre vorher weniger aufwendig und wesentlich überzeugender dargestellt worden, denn Daumier kam ohne Rückgriff auf theatralische Posen aus und machte damit auch die Alltäglichkeit und Normalität des Geschehens glaubhafter.

2.2 Der Gang nach Golgatha

Der Gang nach Golgatha ist nicht sehr häufig illustriert worden, da seine Darstellung großes Format verlangte und hauptsächlich auf Kirchen beschränkt war. Dort wurde er immer in Zusammenhang mit anderen Passionsszenen gezeigt.

Coutan und Lair (Abb. 20 u. 21)

Couton und Lair gehörten als David- bzw. Gros-Schüler der Gruppe von Künstlern an, die recht geschickt arrangierte Gemälde in den Salons ausstellten und die ersten größeren Aufträge für religiöse Malerei im 19. Jahrhundert erhielten. Lairs Arbeiten gingen unter anderem an die Kathedralen von Metz und Autun und die Kirche von Bayeux, deren Wert als historisches Nationalmonument inzwischen wieder anerkannt worden war.

Die etwa gleichzeitig entstandenen Bilder zeigen stilistisch und von der Auffassung des Sujets her einige Gemeinsamkeiten. Beide Künstler beschreiben den Moment, wo Christus sich den heiligen Frauen zuwendet. Die

Christus-Gestalt, der das schwere große Kreuz keine Last zu sein scheint, ist jeweils in den Vordergrund plaziert und bildet etwas seitlich verschoben die Vertikalachse. Er dreht sich mit einer weit ausladenden Geste seines freien Armes der klagenden Frauengruppe zu, die seitlich am Wegrand steht. Coutans Gemälde (Abb. 20) wirkt, da es sich aus der Bildtiefe heraus entwickelt, und die Personen in Gestus und Haltung bewegter sind - z.B. die Magdalena im Vordergrund, der erhobene Arm und der wehende Mantel des Reiters im Hintergrund - dramatischer als das Gemälde Lairs (Abb. 21). Der einzig ruhende Punkt ist Jesus, auf den sich die Blicke der voranschreitenden Soldaten konzentrieren. Der Einfluß der italienischen Spätrenaissance ist ziemlich deutlich. Die Haltung des Verbrechers, der am rechten Bildrand zu sehen ist, könnte von Mignards "Kreuztragung" übernommen sein. (1) Jal hielt Coutans Arbeit für eines der besten religiösen Gemälde des Salons 1827, da es handwerklich gut durchgeführt sei und von den üblichen Vorbildern abweiche. (2)

Garnier (Abb. 22)

Garnier, Schüler von Durameau, Doyen und Vien, gehörte zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu den anerkanntesten Künstlern seiner Zeit und war an den meisten Großaufträgen unter dem Konsulat und Empire beteiligt. Seine Bewerbung als Direktor der Akademie in Rom wurde 1829 negativ beschieden, (3) zeigt aber dennoch, in wie hohem künstlerischem Ansehen er noch stand. Sein Werk geriet jedoch schon zu seinen Lebzeiten in Vergessenheit, obgleich er noch 1847 zu den Mitgliedern der Salon-Jury gehörte. Sein wahrscheinlich letztes Bild, "Die Kreuztragung", das er im Salon 1848 ausstellte, fand bei der

Kritik wenig Beachtung. Erst 1978 ist es durch Zufall wieder entdeckt worden. (4)

Garniers Gemälde ist ein Beispiel dafür, daß die Kompositionsweise und Stilelemente der Akademie des späten 18. Jahrhunderts auch in der Mitte des folgenden Jahrhunderts noch erstaunlich ungebrochen weiterleben konnten und übernommen wurden.

Der Künstler illustriert den Moment, in dem Christus zum ersten Mal unter dem Kreuz fällt. Die Bewegung des Bildes wird durch den Weg bestimmt, der rechts vom Richt- haus nach links an hohen Felsen entlang führt. Christus kniet unter der schweren Last des Kreuzes, das eine Diagonale bildet, die das vordere Drittel vom übrigen Gemälde abschneidet. Vor dem Kreuz sind die heilige Veronika und ein römischer Soldat zu sehen, der sich zu der Gruppe der heiligen Frauen und der dahinter erscheinenden Menge wendet. Eine weitere Verbindung zwischen den nachfolgenden Menschen und der vorderen Gruppe wird durch den kreuztragenden Simon von Sirene geschaffen.

Die aufwärtsstrebende Bewegung wird durch die nach vorne weisende Geste des Reiters, die Speerspitzen und durch den hohen Felsen betont, auf dem eine Mutter mit ihren zwei Kindern sitzt, die das Geschehen beobachten. Diese Gruppe bildet die Spitze eines Dreiecks, das die Menschenmenge hinter dem Kreuz einschließt. Der linke Schenkel des Dreiecks stellt eine direkte Verbindung vom Kopf Christi über den Querbalken des Kreuzes zum Kopf der Frau her.

Die drei Gestalten auf dem Felsen sind in besonderer Weise exponiert und erwecken Assoziationen an die Dar-

stellung der Maria mit dem Jesusknaben und Johannes.

Es sind einige Einflüsse italienischer Spätrenaissance zu verzeichnen: der Reiter in seiner gedrehten Haltung und der Speerträger vorne rechts lassen an Veronese und auch an Raffaels Gemälde zum gleichen Thema (5) denken, an den die "Davidiens" sonst wenig Anleihe zu machen pflegten. Generell sind vor allem Elemente aus der Klassik vorherrschend, Haltung und Kleidung der Christusgestalt könnten von Lebruns "Kreuztragung" (6) inspiriert sein. Die Architektur am rechten Bildrand erinnert an Lorrain.

Einzig die nach oben strebende Bewegung weicht vom klassischen Kompositionsprinzip etwas ab.

Die Figurenfülle verweist auf David, möglicherweise ist die dichte, fast verworren anmutende Anordnung innerhalb der einzelnen Felder sogar auf Gros zurückzuführen.

Die anderen Einflüsse sind als Reminiszenzen an Garniers eigene Zeit zu werten. Sind Rouget, Degeorge und andere der Davidschule nahestehende Künstler durchaus als Maler des 19. Jahrhunderts zu erkennen, die die Erkenntnisse und Methoden ihrer Lehrer in ihren eigenen Werken teilweise zitieren und übernehmen, so vermittelt Garnier, auch wenn diese Arbeit im Vergleich zu anderen von 1848 veraltet wirkt den Eindruck der Authentizität seines Stils, den er über fünfzig Jahre nicht weiter entwickelt hat. Es wäre durchaus möglich, sein 1795 entstandenes Gemälde "Tod des Priamus" (Abb. 23) und die "Kreuztragung" in derselben Epoche anzusiedeln. Man findet auf beiden Gemälden die gleichen klassischen Posen, die scharfen

Konturen der Gesichter, die für die Malerei des 19. Jahrhunderts in der Weise recht ungewöhnlich sind, eine ähnliche Haltung und Typisierung der lanzentragenden Soldaten, den gleichen betonten Gestus der Hände, die auf beiden Werken genauso auffallend groß erscheinen wie bei von Poussin ausgeführten Gestalten.

Signal (Abb. 24 - 29)

Signal, der in den Salons mit Medaillen und dem Offiziersgrad der Ehrenlegion ausgezeichnet war und 1860 zum Mitglied des Instituts gewählt wurde, galt als einer der unnachgiebigsten Vertreter des Akademismus. (7) Dorra weist auf die Beliebtheit der Drucke seiner Gemälde hin, ein Indiz dafür, daß seine Werke den Vorstellungen der Imagerie Sainte Sulpicienne sehr nahe kamen (8) und für ihre Trivialität. Dennoch erhielt Signal, der sich selbst als Maler der "grande peinture" verstand, viele Großaufträge zur Ausmalung in Pariser Kirchen, darunter waren

1852 Die Katechismuskapelle von St. Eustache (9)

1856 beide Seiten des Querschiffs von St. Eustache mit folgendem Programm:

- auf der linken Seite Maria auf dem Weg zum Kalvarienberg, Christus am Kreuz, darüber Prudentia, Fortitudo, zwei Evangelisten
- auf der rechten Seite Grablegung, Auferstehung, darüber Temperantia, Justitia, zwei Evangelisten

1868 die linke Seite des Querschiffes von St. Sulpice mit dem Programm: Der Verrat Judas, Der Tod Christi, darüber Propheten

1873 die rechte Seite des Querschiffes von St. Sulpice: Auferstehung, Himmelfahrt, darüber Propheten

Mit den überdimensionalen Ausmaßen von 11,80 m mal 5,30 m waren die Wandgemälde von St. Sulpice die größten, die in französischen Kirchen im 19. Jahrhundert geschaffen worden sind.

In diesem Zusammenhang sollen nur die Ausmalungen von St. Eustache behandelt werden. Angesichts der mangelnden künstlerischen Qualitäten erübrigt es sich, detailliert auf jedes Gemälde einzugehen. Eine allgemeine Beurteilung scheint dem Verfasser ausreichend zu sein. Auffallend ist die generell sehr sorgfältige Ausführung der Draperien, aber gleichzeitig auch der Mangel an zeichnerischem Talent, der hier, da es sich um die Bemalung von Monumentalflächen handelt, besonders ins Auge sticht, wenn es darum geht, einfache Gesten darzustellen oder Bewegungen, mit denen die einzelnen Gestalten in Beziehung zueinander gebracht werden sollen. Die Körperhaltungen sind teilweise anatomisch völlig falsch gesehen, zum Beispiel die Handhaltung des Nikodemus auf der "Grablegung", oder die des Johannes, der die ohnmächtige Maria scheinbar mühelos stützt. Unter den Draperien ist oft nicht zu erkennen, wie eine Körperbewegung zustande kommen kann.

Ein weiteres Merkmal ist die Ausdruckslosigkeit, die so groß ist, daß sie die Figuren der einzelnen Gemälde untereinander austauschbar macht. Sogar das Gesicht des Engels, der auf der Darstellung des Evangelisten Matthäus zu sehen ist (Abb. 29), ließe sich problemlos in eine der anderen Szenen einfügen.

Als typischer Vertreter der akademischen Ideale legte Signol Wert auf das Arrangement seiner Bilder, das möglichst ruhig, fern von aller Dramatik gehalten wird.

Nur die Auferstehung (Abb. 27) ist bewegt gehalten. Auf dem "Weg Marias zum Kalvarienberg" (Abb. 24) ist die Gruppe des kreuztragenden Christus und des Schergen, der gerade gegen ihn zum Schlag ausholt, nur in der Ferne zu sehen. Der Schmerz wird nur mittelbar durch die heiligen Frauen im Vordergrund mitgeteilt.

Die Kardinaltugenden (Abb. 28), die deutlich von Michelangelo Sybillen (10) beeinflusst zu sein scheinen, stechen durch die wesentlich kräftigeren Farben, als auch durch den anderen Stil völlig von der im Allgemeinen einheitlichen Ausführung ab.

So geschätzt Signol beim breiten Publikum und den offiziellen Kunstgremien auch war, bei den Rezensenten fanden seine Kirchengestaltungen nur wenig Beachtung oder wurden negativ erwähnt. Nur Henri Delaborde zeigte sich vom Passionszyklus in St. Eustache und vor allem von der Grablegung beeindruckt "qui se recommande par la vraisemblance pathétique." (11)

Sonst wurde ihm, wie anderen typischen Akademiemalern der sechziger Jahre (12) sein Mangel an Spontaneität und Originalität vorgeworfen und vor allem die Langeweile, die sich beim Betrachten seiner Werke einstelle. (13) Planche griff in seiner großen Studie über Monumentalmalerei Signols mangelnde zeichnerische Qualitäten an:

"M. Signol donne à toutes ses figures un caractère maladif et supprime assez volontairement la charpente pour donner aux membres plus de souplesse ... À force d'altérer le ton des chairs et la forme du corps M. Signol s'est fait une sorte d'originalité. Il comprend d'ailleurs les sujets religieux d'une manière assez neuve. Il paraît croire que la beauté n'existe plus depuis l'avènement de la foi chrétienne." (14)

Delacroix erwähnte ihn einige Male in seinen Tagebüchern:

"J'ai été voir la chapelle de M. Signol (Katechismuskapelle von St. Eustache) à St. Eustache, c'est toujours la même chose que font tous les autres." (15)

und

"Nous avons nommé hier à l'Institut l'insipide Signol ... les deux fractions frémissant de voir entrer à l'Académie un talent original (Meissonier) se sont réunis pour l'accabler. Signol ... pire que Hesse qui est un vieillard." (16)

Hippolyte Flandrin (Abb. 30 und 31)

Hippolyte Flandrin ist nicht der "nazarenischste" unter den französischen Malern gewesen, teilweise war er auch mit dem Vorgehen der Nazarener nicht einverstanden (17), doch sind vor allem Overbecks Einflüsse auf ihn unübersehbar (18), was auch damit zusammenhängt, daß das "Kunstwollen" der Lyonnaiser Schule - unter anderem von den Schriften Montalemberts inspiriert - mit dem der Nazarener weitgehend identisch war. Für Flandrin kam die Ausführung religiöser Werke ebenfalls einer Mission und einer Art Gottesdienst gleich und er äußert sich selber darüber mit dem seiner Zeit entsprechenden Pathos: "C'est ici l'occasion de s'élever, de se fortifier, car la place est belle en évidence." (19) An seine Mutter schrieb er anlässlich der Arbeiten im Chor von St. Germain des Prés: "Je remercie Dieu de m'avoir donné une si belle occasion de faire de la peinture religieuse." (20)

Auch der moralische Anspruch kam dem der Nazarener nahe, nämlich "wahrhaft reine Werke" zu schaffen, die der frommen "Erbauung der Mit- und Nachwelt" dienen sollten. (21) In einem Bericht über die Examensarbeiten aus Rom

an die Akademie in Paris legte Flandrin den jungen Künstlern nahe, den moralischen Aspekt bzw. die Konzeption eines Themas zu beachten. (22) Die Ähnlichkeit ihrer Auffassung fand nicht nur theoretisch, sondern vor allem in der Praxis ihren Ausdruck, zum Beispiel in dem Anspruch, daß "besondere Bilder, die für geweihte Orte bestimmt sind, nicht die besonderen Eigentümlichkeiten der Wirklichkeit, wenigstens nur vermittelt tragen dürfen." (23)

Flandrin hat auf fast allen Christusdarstellungen das von Overbeck vorformulierte Christusbild übernommen. Wahrscheinlich war ihm wie diesem und Ingres der apokryphe Brief des Lentulus an den Kaiser Tiberius über das Aussehen Christi bekannt, der im 19. Jahrhundert sehr verbreitet war. (24) Die Künstler, die sich für ihre Gestaltungsweise an diesem Brief orientierten, meinten damit den Wunsch nach historischer Authentizität zu erfüllen, zudem kam die Beschreibung, derzufolge Christus sanft und liebenswürdig würdevoll und mit einem Milde ausstrahlenden Antlitz war (25), dem nazarenischen Ideal sehr entgegen.

Dorra macht darauf aufmerksam, daß vor allem auf der Pietà von 1842 und den Ausmalungen des Mittelschiffs von St. Germain des Prés die nazarenischen Stilmerkmale, strenge Umrißhaftigkeit der Figuren und Einfachheit der gesamten Komposition für Flandrin vorherrschend gewesen sind. (26) So wie die Nazarener möglichst Themen aus der Passionsgeschichte vermieden, behandelte Flandrin sie nur da, wo sie vom Auftraggeber vorgeschrieben waren, oder notwendiger Bestandteil eines Programms waren. Aber auch dann

"Flandrin s'est bien gardé d'accentuer l'horreur du supplice et son Christ reste toujours le plus beau des enfants des hommes par la grandeur et la noblesse des lignes." (27)

Mit der Ausmalung des Chors von St. Germain des Prés erteilte die Stadt Paris dem Künstler den zweiten großen Auftrag. (28) Die Ausgestaltung des Kirchenschiffs erfolgte erst 1854, also zwölf Jahre später und der Künstler bezog sich darin nicht ausdrücklich auf seine vorhergehende Arbeit. Wie den Ankauf des "Lasset die Kindlein zu mir kommen", verdankte Flandrin die Aufträge von 1839 und 1842 E. Gatteaux (29), der als Stadtrat großen Einfluß auf Rambuteau, den damaligen Prefekten der Seine hatte und sich sehr für die Schüler seines Freundes Ingres einsetzte.

"M. Gatteaux est l'ami de M. Ingres, artiste distingué et membre du Conseil municipal de Paris. Sa belle fortune, son talent et surtout sa réputation d'honnête homme ont donné à son nom une influence dont il ne se sert que pour faire le bien. Quant à moi, je lui dois mes travaux à St. Séverin et à St. Germain des Prés."
(30)

Die Wohltäterschaft Gatteaux' beschränkte sich aber vor allem auf Ingres-Schüler. (31)

Flandrin führte diese Arbeiten, wie alle seine Wandgemälde in Wachs aus, obgleich er vor diesem Verfahren auf Grund seiner Langwierigkeit zurückschreckte: "Ça a mille difficultés et longueurs, mais ça ne brille pas, c'est là sa plus éminente qualité." (32) Zudem hatte es den Vorteil, daß man länger an einem Stück arbeiten konnte und auch Korrekturen möglich waren, was der zögernden Arbeitsweise des Künstlers entgegenkam.

Es ist bezeichnend für Flandrins Auffassung, daß er zur Illustrierung der Leidensgeschichte als erste Episode den Einzug in Jerusalem (Abb. 30), der im 19. Jahrhundert nur selten dargestellt wurde, und als Pendant dazu den wenig triumphalen Auszug aus Jerusalem, die Kreuztragung zeigt. (Abb. 31)

Beiden Gemälden liegt ein ähnliches Kompositionsschema zugrunde. Sie erfahren jeweils durch parallel verlaufende horizontale Linien eine Gliederung. Die Personen sind wie auf Fresken der italienischen "Primitiven" nicht in die Tiefe gestaffelt, sondern als Fries angelegt. Sie sind nur durch ihre Ausrichtung zu Gruppen zusammengefaßt, stehen aber, abgesehen von den Frauen um die ohnmächtige Maria, nicht in Beziehung zueinander.

Mag der Künstler auch bei der Ausführung einzelner Gestalten von Raffael beeinflusst gewesen sein, zum Beispiel, was die Palmträger links von Christus auf dem "Einzug in Jerusalem" betrifft, oder die Haltung und Kleidung der ohnmächtigen Maria der "Kreuztragung", die Ähnlichkeiten mit der Gottesmutter von Raffaels Grablegung aufweist (33), doch sind die Anleihen bei den Trecentinisten deutlicher: Der Himmel ist durch einen Goldgrund ersetzt worden, was Flandrin sicher auch gleichzeitig als Würdeform zur Ausgestaltung des Allerheiligsten benutzte. Die Architektur, bzw. der Felsen bilden keinen plastischen, in die Tiefe gehenden Raum, d.h. keine reale Handlungsebene, sondern nur die Abgrenzung für das jeweilige Geschehen.

Auf dem "Einzug nach Jerusalem" findet man wie auf dem Giotto-Gemälde zum gleichen Thema (34) Christus zwischen zwei sich gegenüberstehenden Gruppen. Die Christusgestalt erinnert vom Ausdruck her an Overbecks Bild zu diesem Thema, das Flandrin von Stichen wahrscheinlich bekannt war. (35) Möglicherweise hat der Künstler das Motiv des jungen Esels, der dem alten folgt, von Duccio übernommen. (36) Vielleicht kannte Flandrin auch eine vorbereitende Zeichnung von Overbeck zu dem obengenannten Bild, auf der das gleiche Motiv zu sehen ist. (37)

Flandrin hatte offensichtlich Schwierigkeiten, ein geeignetes Modell für seinen Christus zu finden und nahm mit Hilfe einer Bleistiftzeichnung, die sein Bruder Paul von ihm angefertigt hatte, sich selber zum Modell. (38)

Auf der "Kreuztragung" ist Christus in den Zug integriert, tritt aber durch seine frontale Ausrichtung in den Vordergrund. Er scheint nicht schwer an der Last des Kreuzes zu tragen, ein Motiv, das bei Giotto zum ersten Mal zu sehen ist. (39) Flandrin hat eine ikonographische Innovation eingeführt: Im 13. und 14. Jahrhundert wurde oft die Konfrontation zwischen Maria, die dem Kreuz folgen will und einem Soldaten gezeigt, der sie mit Stockschlägen zurückdrängt. Hier wird die Gestalt der Maria durch die des Johannes ersetzt. Der Künstler spricht damit das Freundschaftsmotiv an und verlagert, wie auch beim Eselsritt, den Akzent auf den Gott-Menschen.

Die Kritiken waren im allgemeinen sehr positiv - Saglio hielt die Chorausmalungen von St. Germain des Prés sogar für das vollendetste Werk des Künstlers (40) - und zeigen exemplarisch die Überschätzung der zeitgenössischen Kunst auf, die nur in Superlativen beschrieben wurde. Da diese immer nur in Hinblick auf ihre historische Bedeutung gesehen wurde, wurde sie schon zum Zeitpunkt ihres Entstehens zur Kunstgeschichte. "Frühere Jahrhunderte allegorisierten die Künste, das 19. Jahrhundert historisiert sie." (41)

"Les deux vastes ogives du choeur de St. Germain des Prés sont tout bonnement les deux plus belles pages de la peinture religieuse et monumentale de ce temps." (42)

Kunst und Künstler wurden weniger in ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen, als vielmehr in Hinblick auf die Beurteilung durch die Nachwelt untersucht. Die Funktion

der Kunst bestand nun nicht mehr darin, der eigenen Epoche gegenwartsbezogen zu dienen, sondern dieser für die Zukunft Denkmäler zu errichten.

"Par elles (den Werken Flandrins) l'art de notre époque vivra dans l'avenir ... les peintures monumentales ... ce seront là nos monuments." (43)

Ein weiterer Aspekt, der von den Anhängern Flandrins wiederholt angesprochen wurde, war, daß dieser es verstanden habe, den Einfluß der "alten Meister" sichtbar zu machen, ohne der Gefahr zu erliegen, diese zu imitieren:

"C'est là, que les jeunes artistes apprendront comment on doit étudier les peintres primitifs ... et se garder de les imiter dans leur faiblesses et sans leur inexpériences ... M. Flandrin trouve la grâce sans la rechercher. Il sait garder le même respect pour la science et pour la tradition."
(44)

Die Kunst Flandrins wurde von einigen Rezensenten höher eingeschätzt, als die der Primitiven. Dabei ließen die Kritiker außer Acht, daß seine maltechnische Überlegenheit, gewonnen durch die Erfahrung und Erkenntnisse von fünfhundert Jahren, nicht mit künstlerischen Qualitäten gleichzusetzen waren:

"L'éclat des couleurs n'est pas aussi nécessaire qu'au moyen-âge - car les peintres aujourd'hui sont meilleurs" (45)

oder

"Il (Flandrin) y a mis une science et une pureté de forme, une perfection achevée qu'ils (die "Primitiven") n'ont pas toujours rencontrées."
(46)

Eine Eigenschaft, die den konventionellen Kritikern immer eine Erwähnung wert war (47), war Flandrins Frömmigkeit:

"Ce n'était pas assez pour lui de chercher le beau, il cherchait le saint, et la forme humaine sans cesse lui servait à rendre l'idée divine... Chrétien d'une piété divine, il apportait à la peinture religieuse un élément bien rare aujourd'hui, la foi. Il croyait sincèrement à ce qu'il peignit..." (48)

Und

"Si vous ne conservez pas, malgré toute l'expérience de l'âge mûr quelque chose de l'enfance de choeur ... vous pourrez être un grand peintre, vous ne serez pas le peintre de la pensée religieuse. C'est l'originalité de M. Flandrin d'avoir poursuivi ce but avec une persévérance infatigable." (49)

Flandrins Frömmigkeit mag sicherlich echt gewesen sein; es entsteht durch die von ihm und seinen Anhängern permanent postulierte Einfachheit dennoch der Eindruck, als solle die Tradition des frommen Quattrocento allzu programmatisch wiederbelebt werden. Das "sentiment catholique" von dem die Kritik so oft bei der Beurteilung seiner Werke sprach, wurde von ihm, Dank der Beherrschung der technischen Mittel ganz kalkuliert hergestellt. Durch das Bewußtsein, Vertreter einer Tradition zu sein, verlor seine Malerei die Spontaneität und Originalität, die in seinen Portraits als authentischer Ausdruck des 19. Jahrhunderts durchaus vorhanden sind.

An den vom konventionellen Lager der Kritiker gepriesenen archaisierenden Tendenzen setzte vor allem die Kritik von Flandrins Gegnern an:

"On dit qu'il (Flandrin) a peint avec succès une chapelle où les figures se dessinent sur un fond d'or. - A la bonne heure. Ce fond de métal invariable dispense de l'air et de la perspective. La composition est ... une ciselure en relief collée contre la muraille plate. C'est un pastiche des anciens maîtres catholiques, qui autorise à nier le progrès des arts depuis quatre ou cinq siècles. Pour une pareille entreprise,

un moine érudit conviendrait mieux que
Decamps ou Delacroix." (50)

Das Urteil von Delacroix war noch vernichtender:

"En revenant de St. Sulpice entré à St. Germain
où j'ai vu les barbouillages gothiques dont
on couvre les murs de cette malheureuse église
... J'aime mieux les imaginations de Lehmann
que les contrefaçons de Baltard, Flandrin et Cie."
(51)

Es soll an dieser Stelle auch auf andere Leidensdarstellungen Flandrins hingewiesen werden, die in seinem Gesamtwerk wenig vertreten sind.

1842 entstand die vorliegende Pietà. (Abb. 32)

1845 stellte er eine Mater Dolorosa im Salon aus, die er für den Prince de Berghe angefertigt hatte. Dieser liegen die letzten Verse des "Stabat mater" zugrunde
(52)

Die Pietà war eines der wenigen Gemälde des Künstlers, das er ohne Auftrag ausführte. Es entstand kurz nach dem Tod seines Bruders Auguste. Laut Berichten der Familie Flandrin trägt der tote Christus die Gesichtszüge des Verstorbenen. (53) Das Bild ist vielleicht, weil kein Auftrag damit verbunden war, und da es offensichtlich unter dem Eindruck des Todes seines Bruders ausgeführt worden ist, eine der persönlichsten und dramatischsten Arbeiten des Künstlers.

Der Körper Christi, auf Leinentüchern gebettet, hebt sich scharf vor dem in dunklen Farben gehaltenen Hintergrund ab. Der Kreuzstamm und das davon herabwehende Tuch erinnern an das vorangegangene Leiden. Die Farbgebung, die Gestalt der Maria, die wie ein dunkler Schatten scheinbar reglos vor dem Leichnam ihres Sohnes kniet, und die Einsamkeit der Szene, verleihen dem Bild einen

pathetischen Aspekt, der in seiner Ausdruckstärke in der Malerei H. Flandrins eine Ausnahme darstellt.

Dorra verweist auf die Ähnlichkeit mit Janmots "Grablegung" (Abb. 33), die Flandrin wahrscheinlich im Salon 1841 gesehen hat. "Hier treffen wir auf die gleiche Kahlheit der Szenerie, dieselbe Streifenbildung am Himmel, und die gleiche Haltung einer scharf umrissenen linearen Schilderung des Körpers Christi, der gleichfalls ganz im Profil zu sehen ist." (54) Es ist anzunehmen, daß der Künstler auch die "Beweinung" Sebastiano del Piombos in Viterbo (55) gesehen hatte, und sicher war ihm "Der tote Christus" von Philippe de Champeigne aus dem Louvre bekannt, (56) auf der Christus ebenfalls im Profil zu sehen ist.

2.3 Exkurs über die Einschätzung der Ingres-Schüler und Lyonnaiser Maler unter besonderer Berücksichtigung der Kritiken von Eugène Delacroix

Im folgenden soll vor allem näher auf Delacroix' Haltung zu den Lyonnaiser Malern und anderen Ingres-Adepten eingegangen werden, deren künstlerischer Standpunkt dem seinen so diametral entgegengesetzt war. Zwar befaßt sich Delacroix nicht im einzelnen mit den Werken, die diese Untersuchung direkt betrifft, doch zählen seine Äußerungen zu den treffendsten zeitgenössischen Analysen dieser Kunstrichtung. Sie haben dem Verfasser von daher u.a. als Richtlinie in der Beurteilung der Bilder der Ingres-Schüler gedient.

Das vorangegangene Kapitel über Flandrin ist auch in diesem Zusammenhang zu sehen, da seine künstlerischen Ansprüche und Kriterien mit denen seiner meisten Mitschüler identisch waren.

Die weitgehend positive Beurteilung der Ingres-Schule durch die Befürworter der offiziellen Kunst zeigt, wie sehr die Qualitäten eines Künstlers immer nur im Vergleich zu einem bekannten Vorbild dingfest gemacht werden konnten.

Flandrin galt von seiner Lebenshaltung her als direkter Nachfolger Fra Angelicos (1) oder als einziger religiöser Maler neben Lesueur, den Frankreich je hervorgebracht habe (2), die Fresken von Amaury Duval stehen in der direkten Tradition von Massolino und Fra Angelico (3), Orsel ist der Perugino des 19. Jahrhunderts (4) etc. Die Liste dieser schmeichelhaften Vergleiche ließe sich beliebig fortsetzen.

Zwar werden auch die negativen Seiten von Ingres' Einfluß gesehen,

"qui poussait à la peinture sans relief, sans plans. A force de prêcher l'austérité du ton et d'accoutumer ses élèves à se défier des coloristes il voilait de gris toute son école." (5)

Doch gleichzeitig war es laut Blanc auch Ingres' Einfluß zu verdanken, daß seine Schüler dem Anspruch nach künstlerischer Größe, der bei diesen und den konservativen Kritikern weitgehend identisch war, gerecht werden konnten.

"C'est à Ingres que nous devons d'avoir formé des artistes propres au grand art, c'est donc à lui que nous devons les peintures murales."
(6)

Die Abhängigkeit von ihrem Meister und die daraus resultierenden künstlerischen Ergebnisse beschreibt Silvestre in karikierender Form:

"M. Ingres rompit un pain de seigle mis sous la cendre et leur dit: Prenez et peignez, car ceci est ma couleur.
Puis il ajouta en leur montrant une multitude des gravures anciennes: Prenez et copiez, car ceci est mon dessin." (7)

Der Vorwurf, die Farbe zu Gunsten der Zeichnung zu vergessen, wurde ihnen wiederholt gemacht. (8) Thoré weist darauf hin, daß durch die zu blasse Farbgebung die Figuren wie angeklebt auf dem Papier erscheinen:

"sans la couleur, on ne saurait donner l'idée de la distance, de la profondeur et des relations des localités." (9)

Delacroix stieß sich zunächst ganz oberflächlich an ihren Bemühungen, äußeren Habitus und künstlerische Auffassung in Übereinklang zu bringen:

Diese "Prétention au sérieux" erweckt weniger das Interesse als die Langeweile des Betrachters:

"Tous les jeunes gens de cette école d'Ingres ont quelque chose de pédant: Il semble qu'il y ait déjà un grand mérite de leur part à s'être rangé du parti de la peinture sérieuse: C'est un des mots du parti." (13)

Besonders auffällig tritt das Fehlen von authentischem Ausdruck in den Kunstwerken der "Neugotischen" bzw. "Neuprimitiven" zu Tage, wenn sie mit einem authentischen Rahmen konfrontiert werden, d.h., wenn sie zur Ausgestaltung gotischer Kirchen dienen. Auch war Delacroix einer der wenigen, der diese Diskrepanz erkannt hatte und sich infolgedessen gegen die restaurativen Tendenzen seiner Zeit wandte:

"Il faut les (die gotischen Kirchen) laisser comme le temps les a faites ... l'architecture a tout son effet, tandis que nos efforts ... les couvrent de contresens, font tout grimacer rendent tout faux et odieux. Les vitraux (Nach Josef Fischer u. Hellweger 1848) que le roi de Bavière a donnés à Cologne sont encore un échantillon malheureux de nos écoles modernes, tout cela plein du talent des Ingres et des Flandrin. Plus cela veut ressembler au gothique, plus cela tourne au colifichet, à la petite peinture néochrétienne des adeptes modernes. Quelle folie et quel malheur quand cette fureur qui pourrait s'exercer sans nuire dans nos petites expositions est appliquée à dégrader de beaux ouvrages comme ces églises." (14)

Delacroix erläutert an anderer Stelle, wodurch in seinen Augen der Effekt von "petite peinture" hervorgerufen wurde.

"Les peintres qui ne sont pas coloristes font de l'enluminure et non de la peinture. La peinture proprement dite ... comporte l'idée de la couleur comme une des bases nécessaires, aussi bien que le clair obscur et la perspective ... La couleur comme l'apparence de la vie." (15)

In der direkten Gegenüberstellung der Beurteilung der Werke der Ingres-Schüler und der von Delacroix selbst wird vielleicht am deutlichsten, worin nicht nur der formale, sondern auch der inhaltliche Unterschied bei der Gestaltung des Christusbildes besteht.

Hoffmann spricht von Ingres' Bemühung - die von seinen Schülern und Anhängern weniger gelungen übernommen worden ist - um eine endgültige Ausführung und lückenlos gegliederte Formsprache, im Gegensatz zu der Form von Delacroix, die offen, veränderlich und improvisiert anmutet. "Man begreift nun, warum das dynamische Empfinden eines Delacroix niemals im Stilvokabular der Vergangenheit, - etwa des Barock - steckenbleibt, indes der Perfektionismus des Ingres immer wieder ins Zitat, die erstarrte Stilreplik gerät." (16)

Den Künstlern, die sich der definitiven Form bedienen, spricht Hoffmann sogar die Erkenntnis der "inneren Notwendigkeit" ab und damit auch die Fähigkeit "echte" Kunstwerke zu schaffen:

"Die echte Kunst ist in innerer Notwendigkeit verwurzelt, die andere begnügt sich mit der entlehnten Formel, mit dem äußerlich Nachempfundenen, es fehlt ihr das Siegel an Folgerichtigkeit ... die subjektive Wahrhaftigkeit, die der Einzelne als Gewißheit mit sich herumträgt, verdrängt das Idealbild des Allgemein-Wahren." (17)

2.3 Die Darstellung der Leidensgeschichte im Werk von Eugène Delacroix

Die religiösen Arbeiten Delacroix' sind so gut dokumentiert, und es ist so häufig auf ihre überragende Stellung innerhalb der Sakralkunst des 19. Jahrhunderts eingegangen worden, daß in diesem Rahmen nur auf ikonographische Erneuerungen oder Veränderungen aufmerksam gemacht werden soll, die auch vom Bildinhalt her eine neue Form der Religiosität zum Ausdruck bringen.

Dabei wird nur ein geringer Teil der vielen religiösen Gemälde Delacroix' berücksichtigt werden können.

Da es Baudelaire als erster der vielen Kritiker Delacroix' verstanden hat, dessen spezifisch innovatorische Impulse auch verbal begreifbar zu machen (1), soll auch hier seine Einschätzung über die Bedeutung Delacroix' als religiöser Maler eingangs zitiert werden:

"La tristesse sérieuse de son talent convient parfaitement à notre religion, religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun - s'il connaît la douleur et s'il est peintre." (2)

Baudelaire hat einen wichtigen Gesichtspunkt angesprochen, die Möglichkeit der individuell geprägten Aussage bei der Gestaltung religiöser Sujets. Dazu äußerte sich Delacroix einige Jahre später in seinem Tagebuch.

"Les sujets religieux entre tous le genres d'attrait qu'ils représentent ont celui de laisser tout carrière à l'imagination de manière à que chacun y trouve à exprimer son sentiment particulier." (3)

Der Anspruch auf eine subjektiv gefärbte Aussage im Bereich der religiösen Kunst ist meines Wissens vorher noch nicht in der Weise postuliert worden.

Ein Aspekt, den Baudelaire anspricht ist der der "tieftraurigen Religion", d.h. einer Religion, die nicht mehr viel Raum für Hoffnung läßt. Einer Tagebuch-Aufzeichnung Delacroix' können wir entnehmen, daß er den eigentlichen Erlösungsgedanken sogar ausschließt:

"Je lui (Vieillard) ai dit qu'a tout bien considéré, la religion expliquerait mieux que tous les systèmes la destinée de l'homme, c'est à dire la résignation." (4)

Aus dieser Haltung heraus erklärt es sich, warum sich Delacroix in seinen Christus-Darstellungen vor allem auf die Szenen der Passion bezogen hat.

Der Sinn des Todes Christi ist damit ein anderer geworden, wichtig ist die Geste der Liebe des sich für die Menschen aufopfernden Gottessohnes. Diese ist jedoch immer mit Schmerz und Leiden verbunden:

"Delacroix comprend le génie du christianisme non pas dans un sens humain et populaire comme Rembrandt... Ses tableaux des sainteté n'ont point le caractère doux et calme d'humilité évangélique ... ils sont remplis d'une émotion violente, ils semblent conçus par un chrétien farouche, irrité, indigné." (5)

Der Schmerz ist das Leitmotiv für alle Werke Delacroix'.

"Tout cet oeuvre ... ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur." (6)

Der "nicht wieder gutzumachende Schmerz" und das "unausweichliche Schicksal" betrifft das Leben Christi ebenso wie das der übrigen Menschheit. Infolgedessen ändert

Delacroix auch bei der Darstellung religiöser Sujets seine Erzählweise nicht.

Die Schilderung eines biblischen Ereignisses beinhaltet gleichzeitig immer die persönliche Aussage und Betroffenheit des Künstlers, die sich dem Betrachter unmittelbar und Delacroix' Zeitgenossen deshalb auf zum Teil schockierende Weise mitteilt.

Gerade die subjektive Erzählweise, die auf beschönigende Formen verzichtet, macht die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung von religiösen Themen aus, die damit für Baudelaire zu einer der wenigen Möglichen geworden ist:

"Lui seul, peut-être, dans notre siècle incrédule a conçu des tableaux de religion qui n'étaient ni vides et froids comme des oeuvres de concours, ni pédants, mystiques ou néochrétiens comme ceux de tous ces philosophes d'art qui font de la religion une science d'archaïsme et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour remuer et faire chanter la corde religieuse. (7)

Delacroix war sich jedoch immer bewußt, Träger einer Tradition zu sein, die es weiter zu entwickeln galt. Auch seine religiösen Gemälde sind von Vorbildern inspiriert. Aber durch kompositorische Anordnung, Weglassen oder Hinzufügen von Details, Betonung der dramatischen Handlung sind sie immer zu persönlichen Aussagen umformuliert worden.

Christus am Kreuz (Abb. 34) (8)

Das Gemälde wurde im Salon 1835' ausgestellt und im selben Jahr vom Staat auf Wunsch des Abgeordneten von Vannes für 2000 Francs für dessen Département angekauft. (9)

Es gehört zu den wenigen großen szenischen Kreuzigungsbildern, die im 19. Jahrhundert geschaffen worden sind. Im Unterschied zu den meisten Darstellungen der Zeit ist das Kreuz nicht frontal ausgerichtet. Der Blick des Betrachters wird nicht von vorn und auf gleicher Ebene auf das Kreuz gelenkt, sondern von rechts unten nach links oben. Ein ähnlicher Blickwinkel ist seitenverkehrt auf Rubens "Lanzenstoß" zu sehen. (10)

Das Kreuz des "guten Verbrechers" ist noch nicht aufgerichtet und nur im Hintergrund sichtbar, so daß ein Element, das sowohl die kompositorische als auch die symbolische Symmetrie von Gut und Böse herstellt, fehlt.

Die Christusgestalt wird schon nach dem Lanzenstoß gezeigt und ist durch ihr ruhiges und ergebenes Sterben der einzige ruhende Punkt inmitten der bewegten Szenerie. Diese Szenerie ist jedoch nicht genrehaft aufgesplittert, sondern alle Figuren bis auf die des Leiterträgers, die den rechten Bildrand abschließt, und auf die des Knienden, dessen Blick zurück zur Gruppe des "guten Verbrechers" gewandt ist, sind dem Hauptgeschehen untergeordnet. Die Gesichter sind alle nach oben zum Kreuz gerichtet.

Der Schmerz von Johannes und Maria wird direkt mitgeteilt. Sie halten sich einander trostsuchend umfassen. Maria blickt als einzige schmerz erfüllt aus dem Bild heraus auf den Betrachter.

Ganz im Vordergrund in der Bildmitte sind die Schlange, zwei Schädel und Knochen zu sehen. Durch ihre exponierte Stellung kommt ihrem symbolischen Gehalt, Sündenfall und Sühnetod, eine besonders große Bedeutung zu.

Der eigentliche Erlösungsgedanke, repräsentiert durch den guten Schächer zur Rechten Christi, ist von Delacroix ausgeklammert worden. Möglicherweise wird er angedeutet durch die hellen Sonnenstrahlen über dem Kreuz Christi und die büßende Magdalena zu seinen Füßen. Eine Erlösung der Menschheit ist demnach vielleicht nicht möglich, aber die Geste der Liebe und der Hingabe Christi läßt zumindest Hoffnung auf Humanität zu.

Es ist mehrfach auf den Einfluß von Rubens hingewiesen worden, der deutlich erkennbar ist. (11)

Die Kritiken fielen unterschiedlich aus. Im Gegensatz zu vorher bemühten sich mehrere Rezensenten dem Stil und der neuen Interpretation Delacroix' gerecht zu werden. (12)

Schlagwörter der Bewunderer waren

"Effet solennel, vérité de sentiment, l'air impregné des passions qui anime les personnages." (13)

Der Kritiker des Artiste sah in der menschlichen Darstellung Christi, die auf "übernatürliche Effekte" wie den Heiligenschein verzichtete, eine positive, dem aufgeklärten 19. Jahrhundert adäquate Erneuerung.

"Ce Calvaire de M. Delacroix est d'un grand et solennel effet, peut-être n'est-ce pas là un Calvaire chrétien, mais sans nul doute, c'est le Calvaire d'un grand artiste..." (14)

Die Begriffe der Delacroix-Gegner scheinen eher dem Repertoire eines strengen Moralkodexes entlehnt zu sein, als dem der üblichen Kunstkritik. Sie verurteilten

"le dessin vicieux, le manque de noblesse, la substitution de la beauté morale et de la beauté physique, l'absence de l'élément divin." (15)

Der Kritiker des Constitutionnel, der sich im gleichen Artikel positiv über eine Grablegung von Signol äußerte, griff Delacroix in seinem Artikel persönlich an:

"L'inflexibilité et l'immobilité desarment les amis de l'artiste... les ennemis n'auront bientôt plus la force de lui reprocher son dédain pour la forme et le dessin ... et sa prédilection pour le laid et l'exagéré." (16)

Pietà (Abb. 35)

Den Auftrag zur Ausmalung der Marienkapelle in St. Denis du St. Sacrament erhielt Delacroix erst, nachdem Robert Fleury, der ursprünglich damit betraut war, auf die Ausführung verzichtete. Laut Moreau-Nélaton kostete es Robert Fleury große Mühe, den Präfekten Rambuteau dafür zu gewinnen, den Auftrag an Delacroix weiterzuleiten. (17) Delacroix, als Voltairianer bekannt, war der Préfecture als Maler religiöser Werke offensichtlich noch zu fragwürdig.

Die Pietà ist das erste religiöse Wandgemälde des Künstlers und das einzige, das ein Christus-Motiv zum Vorwurf hat. Bezeichnenderweise stellte Delacroix ein Thema aus der Leidensgeschichte dar und nicht, wie es sonst in Marienkapellen häufig der Fall war, eine Verkündigung oder Marienkrönung.

Es ist verschiedentlich darauf aufmerksam gemacht worden, daß das Grundschema der Komposition der Pietà von Rosso (18) übernommen worden ist. Wir finden die gleiche Gebärde der ausgestreckten Arme Marias, die an das Kreuz, Symbol des Schmerzes, erinnern soll. Baudelaire hat in einem anderen Zusammenhang auf die durchgehende Typisierung der Maria hingewiesen, die auch hier zutrifft.

"Eugène Delacroix, au lieu de faire de la très-sainte Mère une femmelette d'album, lui donne toujours un geste et une ampleur tragiques qui conviennent parfaitement à cette reine des mères." (19)

Diese Feststellung charakterisiert in etwas abgeschwächter Form auch die Darstellung der anderen heiligen Frauen, die in erster Linie als Leidende und Betroffene gezeigt werden. Ihr Schmerz ist weder ruhig noch ergeben, sondern er enthält immer die tragische Dimension des Unfaßbaren.

Die Beschreibung Baudelaires zum vorliegenden Gemälde gibt den Inhalt des Gemäldes am präzisesten wieder und vollzieht ihn auf literarischer Ebene nach; sie soll deshalb an dieser Stelle wiedergegeben werden:

"Allez voir à Saint-Louis au Marais cette Pietà, où la majestueuse reine des douleurs tient sur ses genoux le corps de son enfant mort, les deux bras étendus horizontalement dans un accès de désespoir, une attaque de nerfs maternelle. L'un des deux personnages qui soutient et modère sa douleur est éploré comme les figures les plus lamentables de l'Hamlet, avec laquelle oeuvre celle-ci a du reste plus d'un rapport. - Des deux saintes femmes, la première rampe convulsivement à terre, encore revêtue des bijoux et des insignes du luxe; l'autre, blonde et dorée, s'affaisse plus mollement sous le poids énorme de son désespoir. Le groupe est échelonné et disposé tout entier sur un fond d'un vert sombre et uniforme, qui ressemble autant à des amas de rochers qu'à une mer bouleversée par l'orage. Ce fond est d'une simplicité fantastique, et E. Delacroix a sans doute, comme Michel-Ange, supprimé l'accessoire pour ne pas nuire à la clarté de son idée. Ce chef-d'oeuvre laisse dans l'esprit un sillon profond de mélancolie." (20)

Die Kritiken waren, obgleich sich die Einstellung zu Delacroix inzwischen gewandelt hatte, recht unterschiedlich. Blanc zeigte sich vom Anblick eines so "menschlichen, zerreißenden Schmerzes" ergriffen (21).

Der Artikel von Mantz war ebenfalls positiv. Er beklagte nur, daß Delacroix' Arbeit, die neben den mediokrenen Werken von Abel de Pujol, Court und Picot zu sehen war, am schlechtesten beleuchtet sei. (22)

Die Kritik aus dem "Journal des Artistes" (23) war eine Haßtirade, die sowohl gegen den Künstler als auch gegen den Menschen Delacroix gerichtet war. Die im 19. Jahrhundert selbstverständliche Anlehnung an Vorbilder wird hier zum "Raub" und "Plünderung", Delacroix zum Künstler

"qui ose se placer comme chef d'école...
et répandre autour de lui des pernicieuses
doctrines d'un mépris profond pour la vérité,
la beauté, le style et la pensée." (24)

Der anonyme Autor glaubte, es der Öffentlichkeit schuldig zu sein, sie mahnen zu müssen vor

"ceux qui prétendent se mettre à la tête
du mouvement sont vicieux, maladifs,
erronés dans leurs principes, ambitieux,
avides ... et malgré cela impuissant et
sans valeur." (25)

"Häßlichkeit", wie Delacroix sie zeigte, konnte nur von einem moralisch anfechtbaren Menschen produziert werden, ähnlich waren für Anhänger der konventionellen religiösen Kunst "fromme Werke" ein Gradmesser für einen "gläubigen guten" Charakter. (26) Es kam also Häresie gleich, Delacroix ein Gemälde religiösen Vorwurfs anzuvertrauen:

"Que celui qui a voulu que M. Delacroix put
exécuter un tableau religieux, aille contempler
cette honteuse peinture; qu'il rougisso d'avoir

arraché à l'administration l'ordre de cette commande. Puisse cette leçon ne pas être perdu pour lui, mais surtout pour nous qui n'entendons pas en acquittant notre dîme annuelle et fiscale avec tant de fidélité, recevoir en échange des oeuvres faites pour dégrader le sentiment de la divinité. Agenouillez vous devant ... ce corps hideux, putréfié, affreux qu'on ose nous présenter comme l'image du Fils de Dieu." (27)

Die Kritik ist zwar outriert, gibt im Kern aber dennoch die Meinung der Delacroix-Gegner wieder. Seine individuell geprägte religiöse Aussage wurde als Novum erkannt, aber prinzipiell abgelehnt.

"Delacroix ne désirait être autre chose que lui-même, indépendamment de toute vérité, de tout respect pour la science, la religion et l'histoire." (28)

Kreuzigung von 1846/47 (Abb. 36)

Dieses Bild scheint Delacroix ganz besonders geschätzt zu haben, da er wünschte, daß Silvestre ein Photo davon in sein Werk aufnahm. (29) Es wurde mit viel Erfolg im Salon 1847 ausgestellt und gehört mit dem "Christus am Ölberg" von 1827 und der "Grablegung" von 1848 (30) zu den drei Christusdarstellungen, die der Künstler bei der Weltausstellung 1855 zeigte (31).

Delacroix zeigt an den unteren linken Bildrand gedrängt zwei Menschen, die neugierig starrend zu den wenigen Zeugen des Todes Christi gehören. Rechts im Hintergrund nähern sich zwei Standarten tragende römische Soldaten.

Nur seine Feinde sind bei seiner Sterbestunde anwesend, und keiner seiner Anhänger. Damit wird die Einsamkeit und Grausamkeit seines Todes noch deutlicher gemacht.

Wie auf der Darstellung des "Kalvarienbergs" von 1835 ist das Kreuz nicht frontal ausgerichtet. Der Blick des Betrachters wird durch den nach oben weisenden Arm von einem der beiden Männer von links unten nach rechts oben zum Kreuz gelenkt. Das Kreuz ist in trostverheißendes Licht getaucht.

Das Gemälde ist von den Salon-Kritikern im allgemeinen sehr positiv aufgenommen worden, vor allem wegen der Behandlung des Lichts, der Hell-Dunkel-Effekte und der Gestaltung des Himmels.

"Eugène Delacroix est incomparable dans l'exécution des ciels. L'infini est toujours ouvert devant lui, c'est pourquoi on l'accuse de n'être pas fini." (32)

Die Mehrzahl der Kritiker machte auf den Einfluß von Rubens aufmerksam, aber nur Silvestre, von dem eine der stimmigsten Beschreibungen des vorliegenden Gemäldes stammt, weist in einem Vergleich mit dem "Lanzenstoß" auf den grundlegenden Unterschied der Darstellungsweise hin.

"Delacroix lui, n'a pas tant de puissance, mais quelle poésie! ... Son Christ expire lentement, la face voilée par une teinte mystérieuse aux regards insolents de la populace; cette agonie, tout violente qu'elle est, n'a rien de grossièrement pantelant ... pas l'horrible abondance qui fait du Calvaire un abattoir." (33)

Grablegung (Abb. 37)

Die vorliegende "Grablegung" entstand 1847/48 für den Grafen Gelas (34) und gehört zu den Gemälden, die der Künstler selbst für eines seiner gelungensten hielt. (35)

Das "Sentiment particulier", das Delacroix und Baude-

laire im Zusammenhang mit religiöser Malerei erwähnen, ist laut Rudrauf besonders in diesem Bild präsent.

"Le sentiment particulier était le romantique sentiment de l'homme supérieur souffrant d'être méconnu de l'humanité contemporaine. Cela est manifeste dans le Christ pleuré par les Stes. Femmes dans lequel le peintre introduit un personnage absolument étranger à l'iconographie orthodoxe du sujet, l'éphèbe au torse nu accroupi au tout premier plan et sollicitant notre attention en contemplant d'un regard douloureux la couronne d'épines qui est celle que le monde réserve aux poètes et artistes, porteurs d'un message divin." (36)

Der Verfasser möchte sich vom Inhalt her der Interpretation Rudraufs anschließen, ist jedoch der Ansicht, daß es sich bei dem Epheben um den hl. Johannes handelt. Auch der rote Mantel, in den er eingehüllt ist, spricht dafür. Diese Farbe findet sich bei den meisten Darstellungen des Johannes wieder. Möglicherweise ist die Dornenkrone auch als Arma Christi zu verstehen. Dieses Motiv ist in anderer Form zum ersten Mal auf einer "Beweinung" von Alessandro Tiarini zu sehen. (37) Dort legt Johannes, der sich gleichfalls auf der vorderen Bildebene befindet, die Dornenkrone auf eine Treppe nieder zum Zeichen dafür, daß Christus gelitten hat. (38) Dem Verfasser ist nicht bekannt, ob Delacroix das Gemälde von einem Stich oder einer Kopie her gekannt haben konnte, oder ob dieses Motiv im 19. Jahrhundert unbekannt war.

Die Kritiken waren positiv und zeigten sich besonders von der Farbgebung begeistert:

"de tons purs de Rubens mêlés aux touches lumineuses de Veronese." (39)

Viele Salon-Besprechungen von 1848 standen unter dem Zeichen der Februarrevolution, die bei Delacroix bekannt-

lich keine große Begeisterung ausgelöst hatte. Dennoch wurde gerade er als Vertreter der Freiheit in der Kunst gefeiert, (40) der wie kein anderer dazu befähigt sei, den "Herren des Volkes" und großen Revolutionär - nämlich Christus - darzustellen.

"Ce tableau est un chef d'oeuvre qui sera un jour placé entre une toile de Rembrandt et un panneau d'Andrea del Sarte. Jamais le grand révolutionnaire, qui a monté sur la croix pour être vu du monde entier et crier à tout les opprimés levez vous ... a été peint au tombeau dans un plus beau sentiment." (41)

Aufgrund des neugewonnenen Christusverständnisses war es nun eher möglich, die Delacroix eigene "Vermenschlichung" des göttlichen Gefühls zu akzeptieren und nachzuvollziehen.

Gang nach Golgatha (Abb. 38)

Delacroix zeigte den vorliegenden Entwurf 1859 im Salon, dem letzten, in dem er ausstellte, 1861 wurde ihm das Bild von der Stadt Metz für 3000 Francs abgekauft. (42) Auch die Kritiken der Delacroix-Anhänger waren nicht sehr positiv, da auch sie nicht berücksichtigten, daß es sich um einen Entwurf handelte. (43)

Die Konzeption dieses Entwurfes geht wahrscheinlich auf das Jahr 1847 zurück, als noch die Rede davon war, Delacroix mit der Ausmalung des Querschiffes von Saint Sulpice zu betrauen (44). Er notierte dazu in seinem Journal:

"Quatre beaux sujets pour le transept à Saint Sulpice seraient à présent: 1^e Le portement de la croix ... 2^e, En pendant la mise au sépulchre, 3^e l'Apocalypse, 4^e l'Ange renversant le tombeau des Assyriens." (45)

Serullaz und Huyghe sprechen von der Ausmalung der Taufkapelle der gleichen Kirche (46) und beziehen sich dabei möglicherweise auf eine Information von Baudelaire. (47) Doch es ist relativ unwahrscheinlich, daß eine Kreuztragung in das ikonographische Programm einer Taufkapelle aufgenommen worden wäre.

Der Entwurf ist direkt von Rubens "Kreuztragung" des Musée Royal von Brüssel (48) inspiriert, die Delacroix zum ersten Mal 1850 sah. Er zeigte sich sehr beeindruckt von der Arbeit und fertigte aus dem Gedächtnis eine Kopie davon an. (49)

Rudrauf hat sich in seiner Untersuchung über Delacroix mit den vom Künstler vorgenommenen strukturellen Veränderungen der Rubens-Vorlage befaßt. Diese verleihen seinem Gemälde trotz der bewußten Rubens-Imitation einen ganz eigenen persönlichen Charakter. (50)

Delacroix hat zwei andere ikonographische Elemente eingeführt; die Verbrecher, die auf dem Rubens-Gemälde zu sehen sind, werden durch die Folterwerkzeuge tragende Schergen ersetzt. Zu der Gruppe, die an den vorderen Bildrand gedrängt ist, hat sich ein Hund gesellt, der sich auf gleicher Höhe wie Christus befindet und ihn wütend ankläfft. Der Blick Christi ist direkt über die freie Fläche vor ihm auf den Hund gerichtet und schafft so die einzige Verbindung zu der Gruppe. Dieses Motiv ist sonst eigentlich nur auf einigen Darstellungen des Spätmittelalters zu finden und laut Rudrauf von Delacroix aus ganz persönlichen Gründen eingeführt worden.

"Le chien incarne la bêtise de l'opinion publique et l'insolence de la critique personnelle. Le portement de la croix de Delacroix veut exprimer le propre Calvaire de l'artiste." (51)

Der hauptsächliche Unterschied liegt jedoch im Fehlen der vitalen Spannkraft des Delacroix-Gemäldes. (52) Auf der Kreuztragung von Rubens ist eine steil von rechts nach links ansteigende Diagonale zu sehen, eine erregte Menschenmenge und Reiter, die die obere Mitte des Bildes ausfüllen, in dem die Christusgestalt keinen besonderen Platz einnimmt. Die Vorwärtsbewegung auf dem Delacroix-Bild verläuft wesentlich kurviger und hat damit die Dynamik und Kraft des Vorbildes aufgegeben. Der Zug scheint sich langsam und mühsam vorwärts zu schleppen. Christus verharrt in der Kurve und nimmt nicht an der Aufwärtsbewegung teil. Die Reiter flankieren den Zug nur seitlich und tragen keine wehenden Standarten, womit ein anderes Element der Bewegung wegfällt.

Gerade das Fehlen der dynamischen Aufwärtsbewegung und der Kraft bewirkt laut Rudrauf die erschütternde Stärke des Bildes.

"Delacroix transportait dans son tableau ses lassitudes, ses inquiétudes et ses rancœurs d'artiste incompris, le tableau devient l'expression la plus amère du dolorisme romantique, marqué du plus plaintif, du plus navrant accent personnel." (53)

Delacroix ist von seiner Erziehung und Kultur her immer Voltairianer geblieben, und es ist bekannt, daß er dem katholischen Glauben relativ gleichgültig gegenüberstand. (54).

Bei seiner Christusgestaltung stand also weder der historische Aspekt, noch der des Mensch gewordenen Gottes im Vordergrund. An einer Stelle in seinem Tagebuch erläutert er an Hand einer Untersuchung über Poussin seine

eigene Vorstellung über die Aussage Christi:

"Il (Poussin) n'a jamais pu peindre la tête du Christ, le corps pas davantage, ce corps d'une complexion si tendre; cette tête où se lisent l'onction et la sympathie pour les misères humaines." (55)

Das wichtigste Element der Religion Delacroix'scher Prägung ist das persönliche, individuelle Mitleid geworden. In diesem Sinn ist die Kunst Delacroix' auch als zutiefst religiös zu bezeichnen.

"Par la seule vertu de cette sympathie vibrante pour la souffrance qui est le don et en quelque sorte le nerf de son génie." (56)

2.4 Christus am Kreuz

Die Darstellung der Kreuzigung hatte als d a s zentrale Thema des christlichen Glaubens den größten Verwendungszweck von allen religiösen Gemälden: In Kirchen, den konfessionellen Schulen, Krankenhauskapellen und vor allem in Gerichtssälen, wo die Darstellung des Gekreuzigten obligatorisch war, sei es als Gemälde oder als Skulptur ausgeführt. Von daher ist auch erklärlich, warum der Staat dieses Thema am häufigsten in Auftrag gab. (1)

Die für die Gotteshäuser bestimmten Arbeiten waren selten als zentrale Kreuzigung gedacht, da diese meist als Skulptur gestaltet wurde und in Kirchen älteren Datums bereits vorhanden war.

Die meisten "Kreuzigungen" sind als Auftragsarbeit entstanden. Vereinzelt sind sie, wie bei der Illustrierung der Ölbergscene als Ausdruck des persönlichen Leidens des Künstlers zu werten. In den seltensten Fällen sind sie als große, tumultuöse Kalvarienbergscene angelegt worden. Nur einige Male wurden sie so, mit dem der Zeit entsprechenden historisierenden Lokalkolorit gezeigt.

In der Mehrzahl handelt es sich um drei bis vier Figurenkreuze, die seit dem Konzil von Trient die Volksszenen ersetzten (2), oder um den einsamen Cruzifixus. (3)

Vielleicht richteten sich die Künstler des 19. Jahrhunderts nach der Weisung Lebruns, der im Sinn der Gegenreform festgelegt hatte, daß eine Kreuzigungsszene um so vollkommener und bewegender sei, je weniger Personen darauf abgebildet seien. (4)

Im Unterschied zu anderen Christusbildern ist der Ge-
kreuzigte einige Male "nicht als unmittelbare Vision,
sondern bereits in ein Bildwerk umgesetzt" (5) zu sehen.
So zum Beispiel auf dem Trompe-l'oeil von Boilly (Abb.
39), das ein Kruzifix wiedergibt oder auf einem "Kalva-
rienberg" betitelten Bild von Corot, das eine Meerland-
schaft mit einer Kreuzigungsgruppe zeigt. (6)

"Eine Mischung aus Scheu und Unvermögen hindert
den Künstler, am 'unmittelbaren Verkehr mit dem
Himmel' (7), er sucht nach Mittlern, in denen
sich ihm das Göttliche zur anschaulichen Gestalt
verfestigt und als Bild darstellt." (8)

Sicher ist diese Art der Darstellung auch als Zeichen
der von der christlichen Glaubenstradition geprägten
Kultur zu verstehen, vor allem dann, wenn sie auf
Intérieurs abgebildet ist.

Revoil (Abb. 40)

Der Lyonnaiser Revoil besuchte zusammen mit Richard
das Atelier Davids. Dort wurde ihr Bekenntnis zur Reli-
giosität, das in der damaligen Zeit nicht ungefährlich
war (9), mit Erstaunen zur Kenntnis genommen.

Beide zeichneten sich durch ihre Vorliebe für vom Mittel-
alter inspirierte Sujets aus. Sie waren die ersten Maler,
die Gemälde im "Style Troubadour" ausführten, zu deren
begeisterten Abnehmern vor allem Mitglieder der Kaiser-
familie zählten (10). Revoil galt aber nicht nur als
"Peintre de la Chevalerie", sondern er besaß die erste
bedeutende Sammlung mittelalterlicher und Renaissance-
Objekte, die 1828 von Karl X. erworben wurde und damit den
Grundstock zur Sammlung mittelalterlicher Kunst des
Louvre bildete. (11)

Zusammen mit Grobon und Richard gehörte er zu den Mitbegründern der Lyonnaiser Schule und hatte als Direktor an der dortigen Akademie großen Einfluß auf seine Schüler.

Die Kreuzigung entstand 1814 zusammen mit einer Darstellung des Herz Jesu für Saint Nizier in Lyon und ist damit eines der ersten Gemälde, die im 19. Jahrhundert zur Ausstattung einer Kirche angefertigt worden sind.

Wir haben hier den Bildtypus des einsamen Cruzifixus vor uns. Christus wird idealisiert mit nach oben gerichtetem Haupt und brechenden Augen gezeigt. Die Stadtlandschaft im Hintergrund wird zum Stimmungsträger einer ruhigen gefaßten Trauer, die auch von den klagenden Engeln vermittelt wird. Am Fuße des frontal ausgerichteten Baumstammkreuzes, das meist zur Darstellung des einsamen Cruzifixus (12) verwandt wird, sind Schlange und Schädel zu sehen.

Dieser Bildtypus läßt sich direkt von der Tradition der Akademie ableiten. Es weist Ähnlichkeiten mit der Kreuzigung von Lebrun von 1637 auf, die durch einen Stich von Rousselet bekannt war. (13) Weder vom Ausdruck noch von den ikonographischen Gegebenheiten her bietet es Veränderungen, die auf das 19. Jahrhundert verweisen. Denn um 1814 ist in Frankreich noch nicht der Versuch unternommen worden, eine eigene neue Bildsprache für Themen mit religiösem Vorwurf zu finden. (14)

Prud'hon (Abb. 41)

Prud'hon war der erste Künstler des 19. Jahrhunderts, der es verstanden hat, das "neue" Christusbild zu ge-

stalten, das losgelöst von strenger akademischer Tradition von individueller Leidenserfahrung geprägt war. Es war ihm gelungen, "sein eigenes Gefühl hineinzulegen und dadurch Neues zu schaffen". (15) Mit diesem Gemälde nahmen die vor allem von Delacroix weitergeführten subjektiv gestalteten Illustrationen zur Leidensgeschichte ihren Anfang.

Die Kreuzigung, Prud'hons letztes Werk, entstand kurz nach dem tragischen Tod seiner Lebensgefährtin Constance Mayer im Auftrag des Innenministeriums für die Kathedrale von Straßburg. (16) Nach dem Tod Prud'hons äußerte der Direktor der königlichen Museen den Wunsch, das Gemälde für die Königliche Sammlung des Louvre zu erwerben und bot zum Tausch eine gute Kopie des Gemäldes und zwei der besten Gemälde des Magazins an. (17)

Diesem Wunsch mußte der Erzbischof von Straßburg wohl oder übel nachgeben, da die Wünsche der Zivilliste offensichtlich vor denen des Innenministeriums und der Kirche rangierten.

"Je ne puis donc qu'y donner de nouveau mon adhésion, bien que je regrette toujours très vivement de n'avoir pu éviter à mon église un tel sacrifice." (18)

Das vorherrschende Element des Gemäldes ist das Licht, das auf das schräg gestellte Kreuz und die am Kreuzstamm kniende Magdalena fällt. Das Gesicht der Maria und des jungen bartlosen Christus sind in Halbschatten getaucht, die Gestalten der Maria und des Johannes, der sie stützt, verschwinden fast völlig im Schatten.

Leider ist das Bild durch die Asphaltgrundierung, verursacht durch eine von Prud'hon erfundene Schutzschicht,

die einen Großteil seiner Werke verdorben hat, so verändert, daß man nicht genau feststellen kann, wie der Künstler im einzelnen die Lichteffekte gesetzt hat. Vor allem ist von der "touche légère et grasse" (19), die Gautier so begeistert hatte, nicht mehr allzuviel zu erkennen. Das Bild hatte, wie auch von der großen Anzahl der Kopien her ersichtlich, (20) einen langanhaltenden Erfolg sowohl bei den "Neo-Poussinisten" wie auch bei den "Neo-Rubenisten". Nicht zuletzt spielte dabei auch die tragische Legende um seine Entstehung eine Rolle.

Aufgrund seiner Vorliebe für Halbdunkeleffekte und sfumato wurde Prud'hon auch in diesem Zusammenhang als französischer Corregio gefeiert. Gautier spricht von

"Clair obscur le plus magique" und "La tête de Marie, plongée dans une demi-teinte suave, profonde et transparente à rendre jaloux le divin Corrège lui même." (21)

Auch Blanc zeigte sich von den Lichteffekten begeistert:

"Ce beau Christ qui ne ressemble à aucun autre qui est éclairé d'une lumière fantastique et dont la sublime figure se perd dans les ombres d'une tristesse infinie." (22)

Das Werk besaß, da es zusammen mit Gemälden anderer Jahrhunderte im Louvre ausgestellt war, zwar schon die Aura des musealen Wertes, ihm lag aber auch gleichzeitig eine moderne religiöse Aussage zugrunde, mit der sich auch die Kopisten, bzw. deren Auftraggeber identifizieren konnten. Es trägt durch die subjektiv geprägte Konzeption Züge der Romantik und nimmt in gewisser Weise Delacroix' tragisches Lebensgefühl vorweg. Dieses wird aber wiederum harmonisiert durch das fließende "magische" Licht, die weichen Konturen, das Hell/Dunkel und nicht zuletzt durch den idealisierten Christus.

Chauffer (Abb. 42)

Chauffers Gemälde entstand 1836 im Auftrag der Préfecture für Notre Dame. Notre Dame war zwar Staatseigentum, wurde, da sie von 1802 bis 1848 als Stadtpfarre diente, auch von der Préfecture mit Bildern beschickt. (23) 1862 wurden diese Gemälde auf Anordnung des Erzbischöflichen Kapitels an den Louvre geschickt, wahrscheinlich da man nach der Restaurierung durch Viollet-le-Duc Ölgemälde als überflüssig und störend für das Gesamtbild der Kathedrale empfand.

Chauffer, ein David-Schüler, war Genre- und Historienmaler. Die Komposition der vorliegenden Kreuzigung ist, da diese als Andachtsbild aufgefaßt wird, denkbar einfach. Links von Christus ist ein weinender Engel zu sehen, rechts eine Gestalt in Anbetung.

Die beiden Assistenz-Figuren zeigen deutliche Einflüsse der italienischen Frührenaissance und weisen von Gestus und Typus her erstaunliche Ähnlichkeiten mit Figuren des Domenico Venetiano auf, etwa mit dem Engel auf der Predella der Verkündigung in Cambridge (24). Im Gegensatz dazu steht die Christusgestalt, die auf Grund ihrer betont einfachen Ausführung an Stiche zu Coppel-Gemälden als Vorlage denken läßt, aber nicht an das Original selbst. (25)

Couder (Abb. 43)

Couder, Schüler von Regnault und David und Akademie-Mitglied, war vor allem als Historien- und religiöser Maler bekannt.

Er war Mitarbeiter an einem von der Akademie herausgegebenen Nachschlagewerk und Verfasser der "Considérations sur le but moral des Beaux-Arts". (26)

1844 malte er die Grabkapelle von Saint Germain L'Auxerrois mit folgendem Programm aus: Auf der linken Seite "Hirtenanbetung" und "Ankunft der Drei Könige", das Pendant bildeten "Die Beweinung" und "Christi Himmelfahrt".

In das Programm wurde auch ausnahmsweise das Tryptichon des Altares der Kapelle miteinbezogen. Couder, eigentlich Anhänger der "Grande Peinture", bezog sich sowohl von der Themenauswahl "Christus zwischen Synagoge und Kirche" als auch von der Behandlung her auf gotische Vorbilder. Die Figuren werden auf Goldgrund gezeigt, der obere Rahmen wird durch Drei- und Vierpass-Ornamentik ausgefüllt. Das Motiv "Ecclesia" und "Synagoge" als Gegensatzpaar unter dem Kreuz ist zum ersten Mal um 850 zu sehen. (27) Die hier verwendeten Attribute der "Synagoge" die verbundenen Augen, Lanze und Gesetzestafeln erscheinen zum ersten Mal im 12. Jahrhundert; seit dem 15. Jahrhundert wird das Thema gar nicht mehr behandelt. (28)

Das Werk ist offensichtlich im Bemühen des Künstlers entstanden, sich der gotischen Architektur anzupassen und eine eigene Ausdrucksform zugunsten der Einheit des Ganzen aufzugeben. Von daher ist es auch nicht als eigenständige Arbeit zu werten, sondern als der Versuch, eine Epoche so werkgetreu wie möglich zu zitieren. Dieser Versuch schlägt jedoch fehl, da die Gesichter der Figuren zu ausdruckslos und ihre Haltung und der Faltenwurf der Gewänder zu glatt und stimmig erscheinen.

Henner (Abb. 44 - 46)

Henner war Schüler von Drolling und Picot. In seinen zahlreichen religiösen Gemälden stand immer nur die Idee des Todes im Vordergrund. Oft waren sie nur Vorwand zu Aktstudien. (Abb. 45) Auffallend war seine Technik "caractérisée par un étrange clair-obscur et des contours noyés" (29).

a) Kreuzigung (Abb. 44)

Die Kreuzigung ist an den bekannten Darstellungen des einsamen Cruzifixus orientiert. Ähnlich wie auf dem Velazquez-Gemälde (30) hebt sich das Kreuz vor einem braunen monochromen Hintergrund ab. Jedes überflüssige oder anekdotische Detail ist eliminiert. Die Kopfhaltung und die seitlich fallende Haarsträhne erinnern an Rubens "Lanzenstoß" (31).

b) Grablegung und Beweinung (Abb. 45 und 46)

Die Darstellungen des toten Christus sind nur was die Körperhaltung betrifft auf die gängige Ikonographie zurückzuführen. Weder Wundmale noch Arma Christi noch nähere örtliche Angaben weisen den Toten als Christus aus. Henner scheint eher an der korrekten Wiedergabe des Aktes eines Verstorbenen interessiert gewesen zu sein als an der Person Christi. Auch bei der "Beweinung" (Abb. 46) weist nur die Tatsache, daß vier nach der Mode der Zeit geschminkte Frauen um die Leiche eines Mannes gruppiert sind, auf den biblischen Sachverhalt hin. Ihre Haltung und ihr Gesichtsausdruck, abgesehen von dem

Zärtlichkeitsgestus der Maria-Magdalena, zeigen eher Neugierde, als Schmerz oder Verehrung für den Toten.

Die vorliegenden Gemälde, die teilweise nach 1870 entstanden sind, weisen Parallelen zur Ästhetik der Photographien aus der Zeit auf, sowohl was die bräunliche Färbung als auch die Art der Idealisierung betrifft. Dieses Phänomen ist um diese Zeit häufig bei Portraits oder ganzfigurigen Stücken zu beobachten, wo Malerei und Photographie sich wechselseitig beeinflussten. In der religiösen Malerei, die einen historischen, ans Übernatürliche grenzenden Sachverhalt schildert, ist diese Form der Wiedergabe ungewöhnlich.

2.5 Kreuzabnahme und Mater Dolorosa

Die Zahlenangaben, die diese Sujets betreffen, sind recht ungenau (1), da die Gemälde oft unter zwei verschiedenen Titeln aufgeführt worden sind.

Die auffallend geringe Anzahl der Mater Dolorosa-Darstellungen für die Kirchen von Paris und der Provinz ist sicher damit zu erklären, daß in den Marienkapellen als geeignetem Bestimmungsort bevorzugt Raum für lieblichere Themen wie "Verkündigung", "Unterweisung" oder "Krönung" gelassen wurde.

Chassériau (Abb. 47)

Chassériau schuf mit seiner Ausmalung der Halbkuppel der Chorapsis von Saint Philippe du Roule die bekannteste Kreuzabnahme seiner Zeit, die den Künstler als Anhänger Delacroix' ausweist. Ungewöhnlich ist zunächst die exponierte Stelle für eine Leidensdarstellung - allerdings sind die Lichtverhältnisse immer extrem schlecht gewesen. Weitere ungewöhnliche Elemente sind die Vielfigurigkeit der Szene, verursacht durch die große zu bemalende Fläche und die dramatische Behandlung. Christi Leiden wird auch nach seinem Tod noch fortgesetzt, im Nachhinein ist er noch dem Gespött und der Neugierde der Zuschauer ausgesetzt:

"Jesus n'est plus seulement crucifié entre les deux larrons, mais entre le judaïsme qui renie sa divinité et le paganisme qui l'ignore." (2)

Der Schmerz der Assistenzfiguren, vor allem der der Maria, wird gleichfalls ohne zu beschönigen, sichtbar gemacht, vielleicht etwas zu posenhaft: "Marie ... est

de la race des grandes vierges spartiades de l'école de Michel-Ange." (3) Darin zeigen sich Parallelen zu Delacroix. Marc Sandoz hat in seiner ausführlichen Studie über Chassériau auf diverse Einflüsse in diesem Gemälde aufmerksam gemacht, die vor allem in der italienischen Freskenmalerei zu suchen sind angefangen von Cimabue bis zu Tintoretto und in der flämischen Malerei der Gegenreform. (4) Entscheidend für den Künstler waren ferner die Eindrücke seiner Orientreise.

"Dans tout cela me souvenir de mon voyage d' Afrique, les faire insulter par groupe. Le rire bête et féroce, le rire vivant et quasi féroce." (5)

Sichtlich von Delacroix inspiriert war die Farbgebung, die in der großen Bedeutung, die ihr zukam, den Doktrinen seines Lehrers Ingres entgegengesetzt war:

"La nouveauté fondamentale est la couleur ... en tant que langage plastique: celle-ci en se vouant entièrement au clair-obscur, se donne les moyens d'un langage universel, et réintroduit dans la peinture française l'esthétique du baroque le plus noble, le plus épuré, le plus adapté à l'incessant besoin de classicisme de l'art français." (6)

Durch die spezifische "Sprache" der Farbe verändert sich auch notwendigerweise die Zeichnung, die nun nicht mehr linear und umrißhaft war, wie noch auf den Fresken in Saint Merry, sondern zu einer "offenen Form" führte, und damit auch größere dramatische Bewegungen zuließ.

Mit den Termini, die zur Beurteilung der Werke von Delacroix hätten angewendet werden können, beanstandeten die konservativen Kritiker Chassériau's Zuwendung zur lebhaften Farbgebung. Blanc attestierte dem Künstler für die Fresken in Saint Merry:

"Les qualités hautes et mâles d'un artiste fait exprès pour la peinture monumentale ... Mais il fut mieux inspiré au commencement de sa carrière ... que plus tard lorsque le génie du colorisme s'empara de lui. Appliquées aux données chrétiennes, ses pompeuses colorations en alteraient l'austérité, en diminuaient de beaucoup la grandeur. Les fêtes des couleurs ne sont pas bien placées dans la peinture murale des églises qui doit plus que toute autre se tranquilliser au profit de l'architecture, s'adresser à l'esprit ... parler au coeur, frapper les yeux sans les trop réjouir, sans les éblouir."
(7)

Paul Mantz und Planche warfen dem Künstler unkorrekte Zeichnung, zu schnelle Ausführung, der der Charakter des Endgültigen fehlt, vor. (8)

Paul de St. Victor unterzog das Bild einer eingehenden und positiven Analyse. Er hob vor allen Dingen die Übereinstimmung von Aussage und Ausführung hervor. (9)

Regnault und Girodet (Abb. 48 und 49)

1789, vor der Revolution, in einer Zeit, die christliche Themen nicht begünstigte, entstanden zwei Kreuzabnahmen. Die Arbeit Regnaults sollte richtungsweisend für die Behandlung dieses Themas im 19. Jahrhundert sein. Der Künstler fertigte sein Bild (Abb. 48) im Auftrag des Duc d'Angiviller für die Dreifaltigkeitskapelle des Schlosses von Fontainebleau an und stellte es mit viel Erfolg im Salon von 1789 aus. (10) Es wurde im 19. Jahrhundert sehr bewundert und im Auftrag des Staates häufiger kopiert. (11)

Girodets Gemälde (Abb. 49) entstand für ein Kapuzinerkloster und galt lange Zeit als zerstört. (12)

Beiden Gemälden ist gemeinsam, daß sie nicht den damaligen Anforderungen der neo-klassizistischen Ästhetik unterworfen waren, die im 18. Jahrhundert noch als unvereinbar mit religiösen Sujets galt, sondern an italienischen Vorbildern orientiert waren.

Besonders auf dem Bild Regnaults sind die Einflüsse Carraccis deutlich, der in seiner Behandlung der Lichteffekte und starken Betonung der Emotionalität den Idealvorstellungen des späten 18. Jahrhunderts eigentlich nicht entsprach.

Delaroche

Die Pietà, (Abb. 50) die Delaroche im Auftrag der Duchesse d'Orléans ausführte, war sein erstes großes Werk, mit dem er im Salon 1822 debütierte. (13) Die Arbeit ist als typisches Zeugnis der religiösen Wiederbelebung zu Beginn der Restauration zu werten, einem Zeitpunkt, an dem man auch in der Kunst die prärevolutionären Bedingungen wiederherstellen wollte. (14)

Das kalte Licht, die pathetische Geste und der Gesichtsausdruck der Maria und die harten Konturen lassen an Regnaults Gemälde zu dem Thema denken (15) oder direkt an H. Carraccis Pietà mit dem Hl. Franziskus und der Magdalena (16), die durch die Eroberungsfeldzüge Napoleons 1897 in den Louvre integriert worden war. Von diesem Gemälde sind einige Elemente übernommen: Die Haltung und die Idealisierung der Gestalt Christi, die Lichtführung, die das Gesicht Christi und einen Teil des Gesichts von Maria im Schatten erscheinen läßt. Auch die pyramidale Anordnung, die alle Figuren ein-

schließt, könnte von Carracci übernommen worden sein. Auf einem anderen Gemälde Carraccis (17) zu demselben Thema sind wie auf Delaroches Gemälde zwei Putti zu sehen, die jeweils den dramatischen Gehalt der Szene auflösen und ihr eher einen süßlichen Aspekt verleihen.

Die Rhythmisierung des Gemäldes, hergestellt durch das vom Kreuz herabwehende Tuch, dessen Bewegung in dem Leinentuch Christi fortgesetzt wird, erinnert ebenfalls an italienische Vorbilder.

Allerdings hat es Delaroche anders als seine Vorbilder an anatomischer Korrektheit fehlen lassen. Dieses wird besonders deutlich an dem weichen und unmodellierten Körper Christi, der im Gegensatz zu den scharfen, fast groben Konturen der Gesichter und des Faltenwurfs steht.

Delaroche behandelte zwar mit Vorliebe dramatische Sujets, aber bezeichnenderweise wird nie der eigentliche dramatische Moment gezeigt, sondern immer nur die Situation vor- oder nachher. (18).

Trotz unterschiedlicher Behandlung der Themenauswahl läßt sich die Grundtendenz der Bilder Delaroches auf einen Nenner bringen, nämlich die Verharmlosung und Diminuierung von tiefen Emotionen, sei es durch die Wahl kleinen Formats, die der Passionsgeschichte Genre-Charakter verleiht, sei es durch die mittelbare Darstellung von Schmerz oder durch die Auswahl von Accessoires, die die Stimmung suggerieren sollen, die sich nie in den Gesichtern abzeichnet. (19)

"N'est-il pas le plus inexpressif des peintres de ce temps... Il s'attaque volontiers aux plus douloureuses tragédies de l'histoire mais il diminue tout, il affadit tout." (20)

In seinen zwischen 1853 und 1856 entstandenen Passions-Zyklen im Kleinformat, das Assoziationen an die intime Atmosphäre holländischer Interieurs wecken sollte, stellt er das Leiden Christi nicht unmittelbar, sondern aus der Sicht Marias dar und macht sie zu einer "Heldin" (21). Auf dem Bild "Maria bei den heiligen Frauen" sieht man die Anhänger Christi in einem Raum versammelt, während unter dem Fenster der Zug nach Golgatha vorbeizieht. Es sind nur die Lanzenspitzen und die Insignien der römischen Soldaten zu erkennen. Auf der "Rückkehr von Golgatha" wird die Handlung ebenfalls in einen Innenraum verlegt. Maria betritt gestützt von Johannes ihre Behausung, gefolgt von Petrus, der die Dornenkrone, den einzigen direkten Hinweis auf das Geschehen, in der Hand hält. Zu dem Zyklus gehören noch zwei weitere Interieurs: "Maria in Betrachtung der Dornenkrone" und "Tod der Jungfrau". (22) Unabhängig von diesen Arbeiten gestaltete Delaroche im selben Format 1856 "Die Ohnmacht der Maria" mit dem Untertitel "Karfreitag", das sich auch fern vom eigentlichen Handlungsort abspielt und Analogien zur "Rückkehr von Golgatha" aufweist. (23) Die Idee, daß Maria dasselbe Leid erfährt wie ihr Sohn, ist auf das Mittelalter zurückzuführen (24), wird aber im allgemeinen in direktem Zusammenhang mit der Passion gezeigt.

Die hlg. Veronika (Abb. 51)

Darstellungen der Heiligen Veronika existieren unabhängig von den Kreuzwegstationen als Andachtsbilder, auf denen die Heilige dem Betrachter den Schleier mit dem Antlitz Christi präsentiert.

Delaroche zeigt sie auf seinem kleinen Bild selber als Betroffene, der Schmerz Christi wird durch ihren Schmerz und ihre Erschütterung ersetzt:

"His small and private St. Veronica is above all a striking unadorned account of a woman sprawled on a stone floor. If Veronica 's veil were not present in the painting hanging from a table, it would be impossible to identify the subject." (25)

Cornu (Abb. 52)

Der Lyonnaiser Cornu machte die übliche Karriere eines Ingres-Schülers, der - von seinem Lehrer protegiert - von der verstärkten Nachfrage nach Sakralkunst profitieren konnte. Ab 1843 fertigte er, da das eine sichere Erwerbsquelle für ihn war, jährlich ein Gemälde mit religiösem Vorwurf an. (26) Dazu kamen noch bedeutende Aufträge für Monumentalmalerei. Das vorliegende Bild entstand im Auftrag der Préfecture für die Chapelle de la Compassion (Erbarmenskapelle) von Saint Roch.

Man findet alle Momente wieder, die den Stil der Ingres-Schule bestimmen: Die Symmetrie der Anordnung, die Betonung der Draperien, die lineare Behandlung der Bildfläche. Die stehende Gottesmutter bildet die vom Kreuzstamm verlängerte zentrale Vertikalachse. Doch obgleich sie in den Mittelpunkt gerückt ist, nimmt sie nicht direkt am Geschehen teil, sondern präsentiert dem Bildbetrachter die Leidenswerkzeuge. Um sie herum sind die anderen Personen in pyramidalen Anordnung gruppiert. Keiner der Beteiligten hat seinen Blick direkt auf Christus gerichtet. Nur eine der heiligen Frauen zeigt ihren Schmerz mit einer großen Geste, die jedoch wieder

durch ihre statische Haltung und das ausdruckslose Gesicht ad absurdum geführt wird. Der Schmerz wird ähnlich ausgestellt wie die Leidenswerkzeuge.

Die sorgfältig ausgeführte Behandlung des Faltenwurfs bestimmt den Charakter und den ruhigen Rhythmus des Bildes. Doch hat dieser Faltenwurf eine rein dekorative Funktion, was bei dem kunstvoll um das Kreuz drapierten Tuch besonders ins Auge sticht.

Gustave Moreau (Abb. 53)

Die von der christlichen Religion inspirierten Werke G. Moreaus machen ungefähr ein Viertel seines katalogisierten Werkes aus. (27) Damit blieb er der Tradition der Maler der "Grande Peinture" treu, die sich in ihrer Auswahl vor allem auf Themen der Bibel, Mythologie und Geschichte beschränkte.

Moreau verstand Religion als einen Teil der Universal-Kosmologie (28) und sein religiöses Empfinden war fern von jeder Dogmatik, rein subjektiv geprägt:

"Gott ist das Unermeßliche, und ich fühle ihn in mir. Nur an ihn glaube ich. Ich glaube weder an das, was ich berühre, noch an das, was ich sehe. Ich glaube nur an das, was ich nicht sehe und einzig an das, was ich fühle ... Nur mein inneres Gefühl halte ich für ewig und für unanfechtbar gewiß." (29)

Für den Künstler war das Kreuz ein Symbol der neuen Welt:

"cette croix rédemptrice, qui, dit-il, se dresse humblement dans l'Ether, dernière épreuve génératrice et bienfaisante, dernier refuge de l'Etre qui a pu éviter ou vaincre les épreuves cruelles, le rêve chimérique. le rêve terrible de ruine, de douleur et de mort." (30)

Daraus ist zu erklären, daß sich der Künstler in seinen Darstellungen zum Neuen Testament vor allem auf die Passionsgeschichte bezogen hat. Auch das Bild, mit dem er im Salon debütierte, war eine Pietà, die im Auftrag des Innenministeriums entstanden war und heute als verschollen gilt.

Obgleich ihn die Themenauswahl zu größeren Dimensionen hätte inspirieren können, führte er seine Golgatha-Szenen - allein 1867 entstanden fünf Kreuzabnahmen - immer im Kleinformat auf Holztafeln aus. (31)

Es ist verschiedentlich auf die überraschend zurückhaltende Darstellungsweise seiner religiösen Gemälde aufmerksam gemacht worden, die mit einfachen Mitteln das Geschehen erzählt und auf die Sprache des Symbolismus und - wie sonst bei dem Künstler üblich - auf ausschmückende Details verzichtet (32). Moreau hat hier, anders als bei den mythologischen oder vom Alten Testament inspirierten Sujets auf eine konventionelle Bildsprache zurückgegriffen. Seine Kalvarienberge weichen - abgesehen vom Format - kaum von der gängigen Ikonographie ab. Vielleicht ist es auch noch die Scheu, eine von Jahrhunderten geprägte Bildidee, der noch teilweise aktuelle Glaubensinhalte zugrunde lagen, so eigenständig umzuformulieren wie seine mythologischen Bilder und die Unfähigkeit, sich kreativ mit Themen des Neuen Testaments auseinanderzusetzen.

Moreaus Bilder orientieren sich weniger an den Doktrinen seines Lehrers Picot, sondern setzen die Tradition von Delacroix und in erster Linie von seinem Freund und Vorbild Chassériau fort, was Farbgebung, Behandlung des Himmels, Betonung der Landschaft und die bewegte

Komposition betrifft. Doch ist die Gestaltung der Figuren völlig anders:

"au traitement ample et généreux des figures,
qui rapproche Chassériau à Rubens, Moreau a
substitué un graphisme plus net et une prédilection pour les corps d'adolescents ...
qu'on retrouvera tout au long de son oeuvre."
(33)

Damit verändert sich auch der Charakter der Aussage, die nun nicht mehr die gleiche Kraft und Heftigkeit der Gefühlsäußerung beinhaltet.

2.6 Die Grablegung

Die Grablegung zählte zu den beliebtesten Themen, da sie einen der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts eher gemäßen irdischen, d.h. realen Moment aus dem Leben Jesu wiedergibt. Sie bot Anlaß zur stimmungsbeton-ten Landschaftsmalerei; zudem trugen die vielen berühm-ten Vorlagen sicher auch zur Beliebtheit des Themas bei.

Oft wird es in Verbindung mit der "Mater Dolorosa" ge-zeigt, so daß die Zahlen (1) auch hier nur einen unge-fähren Überblick geben können.

Genau wie die Kreuzigung wird das Thema manchmal auch indirekt behandelt. Dies beschränkt sich jedoch zwangs-läufig auf Darstellungen von Innenräumen und wird damit "zum Bild im Bild". Auguste Flandrin zeigt in seinem Gemälde "Predigt des Savonarola in San Miniato in Florenz", (Abb. 54) das die Innenausstattung der Kirche relativ exakt wiedergibt, auch ein Fresko mit einer Grablegung, das jedoch keines der vorhandenen Fresken von San Miniato abbildet, sondern bis auf die klagenden Engel, die auf so kleinem Raum zuviel Unruhe in das Bild gebracht hätten, eine genaue Kopie der "Beweinung" Giotto's in der Arena-Kapelle. (2) Mit diesem Zitat wird einerseits die Bewunderung für Giotto zum Ausdruck ge-bracht, und gleichzeitig ist es als Hinweis auf die Tradition zu verstehen, der sich der Künstler als reli-giöser Maler verpflichtet fühlte.

Daumier

Auf dem 1867 entstandenen kleinen Bild "Le Peintre" ist eine Grablegung auf einer Staffelei zu sehen. Der Maler ist angeblich Jules Duprès. (3) Bei der Grablegung handelt es sich möglicherweise um einen ersten Entwurf zu Daumiers Gemälde zu dem Thema, das zuletzt von Klossowsky ausführlich beschrieben worden ist (4) und heute als verschollen gilt. Klossowsky schildert allerdings ein Bild im Querformat, während hier die Grablegung im Hochformat wiedergegeben wird.

Im Gegensatz zu dem Maler und seinem Atelier wird das Bild auf der Staffelei recht undeutlich und verschwommen gezeigt, womit eine Distanz zum "Bild im Bild" hergestellt wird. Möglicherweise soll es, was die dunkle Felslandschaft und die Disposition der Figuren betrifft, Erinnerungen an die Grablegungen Rembrandts und Delacroix' hervorrufen.

Hesse (Abb. 55)

Hesse, Grossschüler und 1818 Preisträger des Prix de Rome, wandte sich nach seiner Rückkehr aus Italien fast ausschließlich der offiziellen Malerei zu und erhielt zahlreiche Aufträge zur Ausstattung von Kirchen in Paris und in der Provinz. Zudem entwarf er Cartons für Kirchenfenster (5).

1845 stellte er mit viel Erfolg sein Gemälde im Salon aus. Anschließend wurde es für die Sammlung von Louis Philippe aufgekauft und im Musée de Luxembourg aufgehängt. Das Bild zeigt die Ohnmacht der Jungfrau gleich-

zeitig mit der Grablegung, jedoch wird die Ohnmachtszene nicht, wie sonst üblich, in das Gesamtgeschehen integriert, sondern spielt sich auf einer auch optisch durch Steinstufen abgesetzten anderen Handlungsebene ab. Maria fällt mit weit ausgebreiteten Armen zurück und wird von den beiden anderen Marien abgestützt. Ihre Haltung erweckt Assoziationen an das "lebende Kreuz". Die Gruppe der Frauen ist mit der Männergruppe im Vordergrund, die die Grablegung vornimmt, nur durch den rückwärts gerichteten Blick des Johannes verbunden. Die Grablegung wird bewegt, nicht im Moment verharrend, sondern auf die eigentliche Handlung bezogen, dargestellt. Ein etwas zu grotesk realistisch anmutendes Detail sind die aus der Graböffnung hervorgestreckten Hände.

Im Hintergrund gibt eine Öffnung den Blick auf den Kalvarienberg frei. Das Licht dringt aber nicht durch diese Öffnung in die Felsgrotte, sondern wird willkürlich von vorn und der Seite gesetzt, um Profile oder Haltungen zu unterstreichen.

Obwohl das Gemälde im Salon viel Beachtung fand, fielen die Kritiken unterschiedlich aus. Deplaces beanstandete den Mangel an Tiefe und die fehlende Harmonie. (6)

Baudelaire zeigte sich überraschend positiv:

"Voilà un tableau évidemment choquant par la couleur - c'est d'une couleur dure, malheureuse et amère - mais ce tableau plaît, à mesure qu'on s'y attache, par des qualités d'un autre genre. - Il a d'abord un mérite singulier - c'est de ne rappeler, en aucune manière, les motifs convenus de la peinture actuelle, ... - au contraire, il ressemble au P a s s é; trop peut-être. - M. Auguste Hesse connaît évidemment tous les grands morceaux de la peinture italienne ... La composition est du reste belle et habile, et a quelques-unes des qualités traditionnelles des grandes écoles - la dignité, la pompe, et une harmonie ondoyante de lignes." (7) (8)

2.7 Kreuzwegstationen

Die Darstellungen der Kreuzwegstationen hatten in der Regel nur die Funktion, die Kreuzwegandacht zu illustrieren. Aufträge dazu, die meist von den Pfarrern selbst oder von privaten Stiftern ausgingen, waren nicht mit der Absicht gekoppelt, mit einem religiösen Werk auch gleichzeitig ein Kunstwerk zu erstehen. Mit ihrer Ausführung war selten eine persönliche oder von künstlerischem Ehrgeiz verbundene Aussage verbunden.

Die Künstler bekannten offen, daß sie diesen Themenkreis betreffende Quellen von der Imagerie Sainte Sulpicienne bezogen.

Corot gestaltete seinen Kreuzweg für die Kirche von Rosny nach Lithographien, die er bei Bonasse Lebel besorgt hatte (1). Er bemühte sich, den Abbildungen nach zu urteilen, nicht sehr, die Banalität der Vorlage zu eliminieren. Für junge Künstler ist die Produktion von Kreuzwegstationen für die Imagerie Sainte Sulpicienne offensichtlich eine Einnahmequelle gewesen wie z.B. für Gerôme, der zwischen 1840 und 1843 gleich mehrere davon anfertigte.

"On mettait gaiement en couleur les chemins de croix. On plaçait les toiles à la file, et on peignait tous les rouges de la série, en passant d'une toile à l'autre, puis tous les bleus ... Et petit à petit par ce moyen simple en apparence seulement, mais qui rendait l'insipide besogne plus divertissante - le chemin de croix marchait au milieu des rires à la perfection, du moins à l'exécution."

(2)

Moreau

Der Kreuzweg, den Moreau 1862 für die Kirche von Decazeville durch die Vermittlung von Fromentin angefertigt hatte, (3) bildet innerhalb der Serienproduktionen eine Ausnahme, da er unabhängiger von den üblichen Vorlagen gestaltet ist und eine vom Künstler geprägte Aussage macht.

Zwar geht auf einigen Gemälden die Anfertigung über das Skizzenhafte nicht hinaus, doch ist die Komposition immer sorgfältigst ausgearbeitet. Wie auf seinen anderen religiösen Bildern sind die Farbe des Himmels und die Landschaft als Ausdrucksträger wichtig.

Ein in der religiösen Kunst ungewöhnliches Motiv, das in den späteren Werken Moreaus immer wieder erscheint, ist die Betonung der Augen und der Blicke, denen ein ganz symbolischer Gehalt zukommt. Häufig wird jeweils immer nur ein Auge betont und im Profil gezeigt. (4) Augen, "denen der Hypnotisierte folgen muß, die ihn festnageln, die mit ihrem leblosen Glanz die Welt erfüllen." (5) Bezeichnenderweise wird Christus mit der Ankunft auf dem Kalvarienberg nicht mehr mit geöffneten Augen dargestellt.

Moreau hat sich auch hier nur auf wenige ikonographische Neuheiten beschränkt: Pontius Pilatus wird als orientalischer Herrscher gezeigt. Die Lehnen seines Thrones werden von Sphinxen gebildet. (Abb. 56)

Die Annagelung ans Kreuz (Abb. 57) wird von einer jungen, halb entkleideten Frau betrachtet. (Das gleiche Kostüm wird von Salome auf einer Zeichnung von 1875 getragen (6)). Im Hintergrund auf einem Felsen sitzend ist eine

zweite weibliche Gestalt zu sehen. Die Anwesenheit der beiden Frauen ist von der traditionellen Ikonographie her nicht zu erklären. Möglicherweise soll das weibliche Element die Inkarnation des Bösen repräsentieren. (7) Moreau nimmt in diesem Zyklus schon Christus in die Reihe seiner "melancholischen und leidenden männlichen Helden" mit auf, die alle in dieser Welt scheitern. "Symbolgestalten seines eigenen unverstandenen und an der Welt leidenden Selbst." (8)

Die Darstellungen der Themenkreise aus der Passionsgeschichte nehmen den größten Platz innerhalb dieser Arbeit ein. Das ist zunächst damit zu begründen, daß die Leidensgeschichte das zentrale Thema der religiösen Kunst gewesen ist. Zudem haben sich Künstler der verschiedensten Stilrichtungen mit diesen Themen auseinandergesetzt, so daß unterschiedliche Auffassungen damit am ehesten deutlich gemacht werden können. Nirgendwo in der Sakralkunst des 19. Jahrhunderts werden individuelle Erfahrungen so sehr in das künstlerische Schaffen eingebracht wie hier.

3. Das Leben Jesu vor seinem Tod

- 3.1 Der zwölfjährige Jesus im Tempel Luk 2, 41-51;
 Jesus segnet die Kinder Matth 19, 13-15; Mark 10,
 13-16; Luk 18, 15-17

	Livrets	AN	Inventaire
Jesus im Tempel	19	4	11
Jesus segnet die Kinder	26	5	16

Diese beiden Szenen zählen sowohl in der Salonmalerei als auch bei Kirchengausstattungen zu den häufigsten Christusdarstellungen des 19. Jahrhunderts, abgesehen von den üblicherweise zahlreichen Illustrationen der Taufe und der Passionsgeschichte.

Die Darstellungen dieser beiden Themen hatte im 19. Jahrhundert dieselbe, für das katholische Frankreich relativ neue Funktion, nämlich die des Erziehungs- und Erbauungsbildes. Erst mit der Aufklärung und dann verstärkt nach 1800 wurden Kinder als eigenständige Individuen begriffen, deren anders gelagertes Auffassungsvermögen auch eine andere Art der Didaktik erforderlich machte, die dem kindlichen Intellekt angepaßt sein sollte. Die gleichzeitige Erbauung machte die Erziehung zum Christentum leichter.

Bei der Ausstattung der Pariser Kirchen bildeten die beiden Szenen in der Katechismuskapelle, in der auch der Religionsunterricht stattfand, häufig ein feststehendes Programm.

Darstellungen des zwölfjährigen Jesus im Tempel

Die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel wird erst im Mittelalter bekannt; da das Suchen und Finden des Jesusknaben zu den sieben Schmerzen und Freuden Mariens gehört, wird der Mariengestalt mit dem späten Mittelalter mehr Bedeutung beigemessen als zuvor. Während der Reformationszeit steht der Streit zwischen der alten und der neuen Kirche im Vordergrund, versinnbildlicht durch die Schriftrolle in der Hand der Schriftgelehrten und das Buch in der Hand Jesu (1). Im 19. Jahrhundert wird vor allem Wert auf die Belehrung der Gelehrten gelegt, die sich staunend dem Knaben in Rednerhaltung zuwenden und meist die Rolle des gespannten Zuhörers einnehmen. Die Mutter steht vom Sohn unbemerkt im Hintergrund.

Häufig bezogen sich Künstler, wenn es sich - wie in diesem Fall - hauptsächlich um Wandmalereien handelte oder um Gemälde mit demselben Anspruch auf Monumentalität auf Fresken des Quattrocento, insbesondere dann, wenn dasselbe Thema schon behandelt worden war, wie hier von Giotto in der Arenakapella und von Duccio im Dom von Siena. Da es eines der Charakteristika des 19. Jahrhunderts ist, sich der verschiedensten ikonographischen und stilistischen Vorlagen zu "bedienen" ist es um so erstaunlicher zu sehen, daß die Darstellungsformen fast alle auf die Renaissance verweisen.

Die Erklärung für die relativ große Einheit des Stils ist vielleicht darin zu suchen, daß die ausführenden Künstler zur Akademie gehörten oder ihr zumindest nahe standen. Decamps ist der einzige der Académie eher feindlich gesonnene Maler, von dem Ch. Blanc ein an keiner anderen Stelle näher beschriebenes Aquarell erwähnt. (2)

Das bekannteste Gemälde dazu stammt von Ingres. 1841 wurde sein Bild "Die Schlüsselübergabe", das bis dahin in La Trinità dei Monti in Rom gehangen hatte, gegen eine Kopie eingetauscht. Das Original stellte der Künstler mit viel Erfolg im Musée du Luxembourg aus. (Abb. 58) Auf Grund des Erfolges, den Ingres mit der "Schlüsselübergabe" hatte (3), erhielt er 1842 vom Königshaus den Auftrag zu einer anderen Christusdarstellung für die Kapelle des Schlosses von Bizy. Offensichtlich entsprach das Thema "Jesus bei den Schriftgelehrten" am ehesten der religiösen Auffassung der frommen Königin Marie-Amélie. (4) Wahrscheinlich wegen der vielen gleichzeitig laufenden Großaufträge (Fenster der Grabkapelle von Dreux, Ausmalung des Saales des Schlosses von Dampierre ließ Ingres das Gemälde unvollendet und nahm die Arbeit erst 1857 wieder auf. 1862 wurde es fertiggestellt.

"Je n'ai travaillé au Jésus depuis que cahin caha. Je ne dois terminer cet ouvrage qu'aux derniers mois de l'année." (5)

Das vorherrschende Element dieses Bildes ist die streng gegliederte, sehr symmetrische Architektur, die das Geschehen fast in den Hintergrund rückt. Die Handlung spielt sich in einem Renaissancegebäude ab, das durch zwei mächtige spät-antikische Säulen dreigeteilt wird. Eine Apsis und zwei Muschelnischen unterstreichen die Dreiteilung. Einzig die Menorah, die Öllampen und die Gesetzestafeln auf dem Altar verweisen auf einen jüdischen Tempel.

Der Beschreibung Cambons über die Entstehung des Gemäldes ist zu entnehmen, daß die Bildkomposition wesentlich mehr von der Architektur als von der Gruppendisposition bestimmt worden ist:

"Ingres a fait d'abord peindre le fond" il a dessiné par-dessus en grisaille les personnages

nus, puis il a peint les parties qui devaient rester visibles et enfin les draperies... Le peintre disait que la méthode la plus simple pour composer était de faire d'abord le fond et de placer le personnage principal, après quoi les autres venaient naturellement se grouper autour, avec les gestes qui convenaient à leur rôle et à leur caractère." (6)

Es ist möglich, daß die Schwäche dieses Bildes aus diesem Vorgehen resultiert. Der Bildbetrachter wird nur mit Hilfe der Architektur zum Mittelpunkt - den lehrenden Jesusknaben - hingeführt. Die Gruppierung der Personen wirkt zu schematisch um den Raum herumkomponiert.

Da Haltung und Gestus der Schriftgelehrten zwar groß angelegt ist, sich jedoch häufig wiederholt und im Gegensatz zur Architektur nicht auf das Zentrum der Aktion verweist - man sieht Personen in zuhörender Haltung, aber man kann zugleich nicht sehen, wem sie zuhören - bekommt das Verhalten einen theatralischen Aspekt, Haltung wird nur dargestellt. Selbst der weit-ausholende Gestus der Maria und ihr Blick gehen vage in den Raum hinein, ohne den Sohn als Mittelpunkt zu begreifen. Weiterführende Linien werden nur durch die Architektur hergestellt. Aber im Gegensatz zu diesem extremen Bemühen um Symmetrie steht die Gruppe, die durch die vielen Einzelaktionen und Details auseinanderfällt.

Turbane, Stirnbänder und wildwuchernde Bärte sollen den Handlungsort Orient andeuten, sie wirken eher wie Versatzstücke und unterstreichen die Theatralik. In einer der wenigen negativen Kritiken wurde zu Recht bemerkt, die Doktoren glichen eher Händlern aus dem Bazar von Konstantinopel als Schriftgelehrten. (7)

Vielleicht wirken die orientalistisch anmutenden Personen so verkleidet auf den Betrachter, weil Ingres sein Gemälde an sich in den Zusammenhang mit der Renaissance gestellt hat, vor allem mit Raffael. Man kann hier nicht nur von Beeinflussung sprechen, sondern von einer bewußten Übernahme von Typen, Haltungen und Raumgestaltung. Der Gestus der diskutierenden Schriftgelehrten ist teilweise der Disputa (8), teilweise der Schule von Athen (9) entnommen. Die zwei gedrehten Säulen mit den Puttibändern sind direkte Zitate der Tapiserie "Heilung des Lahmen", (10) sowohl was die Form als auch die Symmetrie schaffende Funktion angeht. Alten Pilgerführern zufolge stammten die von Raffael schon von der Tribuna des Petersdomes übernommenen Säulen vom Tempel Salomons. Raffael wollte damit ihrer Darstellung auf ihren Ursprungsort, den Tempel von Jerusalem verweisen. (11) Das bedeutet wiederum, daß Ingres sich nicht nur formell, sondern auch mit demselben, komplizierten Inhaltsverweis an Raffael orientiert.

Ingres hat jedoch nicht die in seiner Zeit als durchaus legitim geltende Übernahme von Bildzitaten dazu benutzt, um etwas Eigenständiges und Weiterführendes zu schaffen. Ihm ist es nicht gelungen, die übernommenen Elemente auf eine andere Handlung zu beziehen. Einer anerkannten Autorität wie z.B. Christus in der Disputa hört man in einer anderen Haltung zu, als einem Zwölfjährigen, dessen Kapazität zunächst bezweifelt und dann mit Erstaunen aufgenommen wird.

Die Kritiken zu dem Bild waren sehr unterschiedlich. Sehr positive Rezensionen gab es in der Gazette des Beaux-Arts, die die Qualitäten des Malers an denen seiner italienischen Vorbilder maß.

"... un chef d'oeuvre de plus ... comparable par le sentiment religieux et l'élévation du style ... aux plus grands Florentins du XV^e siècle." (12)

Henri Delaborde äußerte sich noch enthusiastischer. Eng an die moralischen Forderungen der Académie des 17. Jahrhunderts anknüpfend entwickelt Delaborde seine Vorstellungen über die Aufgaben der französischen Kunst, die Ingres mit diesem Bild gelöst habe:

"Pour notre école comme pour nous l'art ne saurait guère être autre chose qu'une forme de l'esprit littéraire. En général, ce que nous a toujours intéressé, ce que nous savons comprendre dans la peinture c'est bien moins la peinture elle même que l'intention morale, c'est le sujet plutôt que l'oeuvre. C'est dans le tableau d'Ingres ou revivent nos meilleurs traditions." (13)

Delaborde stellt die klare Forderung nach einer erzieherischen Funktion der Kunst, die nur mit den strengen formalen Mitteln und dem methodischen Aufbau, die Ingres verwendet habe, zu erfüllen sei. Der alte Streit zwischen Poussinisten und Rubenisten wird hier und auch an anderer Stelle wieder lebendig, wobei Ingres und Delacroix zum Auslöser gemacht werden.

Die Kritik des Artiste sieht genau da die Schwächen des Bildes, wo Delaborde seine Stärken gesehen hatte, eine zu offensichtlich kalkulierte Durchführung, zu viele Details, die von der Handlung ablenken, Nichtbeachtung der menschlichen Anatomie:

"Jésus et la Vierge, le sujet en un mot pâle et terne se trouve écrasé par l'accessoire. ... Jésus au milieu des Docteurs est à notre avis celle de ses oeuvres qui condamne au plus haut degré sa manière et qui résume toutes ses fautes sur une même toile." (14)

Neue ikonographische Aspekte zu diesem Thema lieferte Ingres genauso wenig wie fast alle Maler seines Jahrhunderts, die sich vor und nach ihm damit befaßt hatten.

Die Mehrzahl verlegt die Handlung in die Tempelvorhalle, deren Architektur durch Säulen akzentuiert und gegliedert wird, die jedoch nicht dieselbe wichtige Rolle spielt wie bei Ingres. Ein immer wiederkehrendes Element sind die Stufen, die zum sitzenden oder stehenden Jesus in Lehrhaltung führen. Joseph und Maria befinden sich unbemerkt im Hintergrund, die Schriftgelehrten werden semitisch oder orientalisch typisiert. In keinem der vorliegenden Gemälde wurden so ausdrücklich Zitate übernommen wie von Ingres.

Nur Gleyre und Orsel unterscheiden sich von den anderen Künstlern durch eine formal wesentlich strengere Lösung.

Gleyre:

Es mag verwundern, daß ich Gleyres Skizze (Abb. 59) in meiner Beschreibung mit berücksichtige, aber sie war ja wie "Das Abendmal" eine Überlegung zu dem Bild für die Kirche Ste. Marguérite, das in Großformat ausgeführt werden sollte und schon in Hinblick darauf konzipiert worden war. (15) Zudem wurden neue oder zumindest eigenwillige ikonographische Lösungen in der religiösen Malerei hauptsächlich in Skizzen oder kleinformatigen Bildern ohne den Anspruch, ein breites Publikum oder Auftraggeber anzusprechen, gefunden. Gleyre hat die Halbkreisordnung und sogar die Anzahl der Schriftgelehrten des Giottofreskos in der Arenakapelle übernommen. Auch der Faltenwurf ihrer Gewänder erinnert daran. Der Orient

als Handlungsort wird hier zum ersten und einzigen Mal allein durch die Architektur ausgedrückt und die wenigen Accessoires.

Orsel: (Abb. 60)

Orsel war der erste französische Künstler, der deutlich von den Nazarenern beeinflußt worden war. Während seines Romaufenthaltes stand er in engem Kontakt mit Overbeck

"qui convainc Orsel que l'art est un moyen de civilisation, que la peinture est une sorte de sacerdoce, que la pensée prime la forme". (16)

Orsels Wunsch, eine Synthese zwischen griechischer und christlicher Kunst herzustellen, er wollte "die griechische Kunst taufen" (17), war ein neues Element und prägte seinen Stil entscheidend, der deutlich die Bemühung um einfache klare Linien zeigt.

Leider steht auch hier nur eine vorbereitende Skizze für sein Fresko in Notre Dame de Lorette zur Verfügung. Der architektonische Rahmen fällt völlig weg. Joseph und Maria wird dieselbe Bedeutung beigemessen wie dem lehrenden Jesusknaben. Der anekdotische Aspekt des Geschehens ist weniger wichtig, Details werden ausgeschaltet. Durch Anwendung sparsamer malerischer Mittel und Betonung des Linearen soll das Thema in seinen abstrakten und symbolischen Kontext, die Marienlitaneien, gestellt werden.

Die Zeichnung läßt eher an einen Entwurf für ein Relief denken als für ein Wandgemälde.

Es ist nicht erforderlich, näher auf die restlichen Abbildungen einzugehen, die, wie oben angeführt, die durchschnittliche Kirchengemalmerei des 19. Jahrhunderts repräsentiert, ohne stilistische oder ikonographische Besonderheiten aufzuweisen. Direkte Einflüsse der Malerei untereinander sind nicht festzustellen, außer bei Jolivet (Abb. 64), der wahrscheinlich das Ingresgemälde kannte und evt. die Skizze von Gleyre, der Christusknabe, der mit seinem Zeigefinger auf die Thora des ihm nächstsitzenden Schriftgelehrten deutet, ist sonst als Motiv nirgendwo zu finden.

Die hier als Beispiel herangezogenen Gemälde sollten vornehmlich innerhalb eines Programmes zur Kirchengemalstattung dienen, das heißt also, daß sie von Anfang an durch ihren Auftrag als Monumentalmalerei definiert waren, die intimeren Charakter ausschloß. Der programmatische Zusammenhang, in dem die Gemälde stehen, ist fast immer relativ klar ersichtlich und nicht, wie das in diesem Jahrhundert so oft der Fall war, von Zufällen abhängig.

Jesus segnet die Kinder

Das Thema "Jesus segnet die Kinder" trat zum ersten Mal mit der Reformationskunst auf und wurde vor allem in protestantischen Ländern behandelt. Das erste in Frankreich erwähnte Bild stammt von Hallé. (18) Das bedeutet, daß sich im katholischen Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert eine relativ eigenständige Ikonographie zu dem Thema entwickelt haben muß, da sich die Künstler im Allgemeinen wenig auf die Vorlagen ihrer protestantischen Vorgänger bezogen. Die Beliebtheit dieses Themas

verdeutlicht wohl am besten den Versuch, den Katholizismus als humane, den Menschen nahestehende Religion zu vermitteln.

Die theologische Aussage wird mit der Zeit immer unwichtiger, die verdrießlich dreinschauenden Jünger werden zu Randfiguren oder fehlen sogar völlig. Die Erziehung soll durch Erbauung vermittelt werden. Anders als beim zuvor beschriebenen Sujet, das ja nur im Rahmen von Kirchengestaltungen behandelt worden ist, waren hier die Verwendungsmöglichkeiten variabler. Abgesehen von den oben genannten Ausmalungen der Katechismuskapellen dienten Illustrationen vor allem auch privatem Gebrauch, angefangen von Aufträgen, die teilweise Bildnischarakter hatten, wie z.B. das 1840 entstandene Bild von Ary Scheffer, der darin die drei Kinder seines Auftraggebers, des Herzogs Fitz-James portraitierte, bis zur Imagerie Sulpicienne, die schon damals als der Gipfel des schlechten Trivialgeschmacks angesehen wurde und anderer religiöser Gebrauchsgraphik in Kindergebetbüchern, Heiligenbildchen etc.

Für diese "industrialisierte und standardisierte Fabrikation" macht Réau nicht ganz zu Unrecht den Einfluß der Nazarener verantwortlich. (19) Der Schulgen- und Schwan Kunstverlag besaß in Paris ein Depot, das insbesondere den Gravuren Overbecks zu viel Popularität verholfen hatte, der laut Bouniol um 1850 - 60 der beliebteste deutsche Maler in Frankreich war. (20) Reproduktionen seiner 1826 entstandenen Zeichnung "Jesus segnet die Kinder" waren zur Ausschmückung von Kinderzimmern sehr begehrt. (21)

Wahrscheinlich hatte die im 19. Jahrhundert sehr verbreitete Reproduktionsgraphik auch Rückwirkungen auf die

Monumentalmalerei. Es ist bekannt, daß einige Maler, die mit christlicher Ikonographie wenig vertraut waren, Anregungen von der Imagerie Sulpicienne holten. Es bleibt noch an anderer Stelle zu untersuchen, ob nicht die spezifischen Schwächen der religiösen Malerei damit zusammenhängen, denn Gemälde von monumentalen Ausmaßen haben, was Komposition, Raumaufteilung und Ausdruck angeht, häufig den Charakter von Bildern in Kleinformat, manchmal wirken sie sogar wie vergrößerte Heiligenbildchen.

Die Einflüsse sind bei dem vorliegenden Sujet, das vorher so wenig bekannt war und schon zu seiner Zeit als typisch nazarenisch galt, sicher dort anzusiedeln.

Gérard (Abb. 65)

Der Wandel vom Lehrbild zum Erbauungsbild fand jedoch erst nach der Jahrhundertwende statt. Gérards Bild steht noch in der alten Tradition. Der Inventaire gibt als Entstehungszeit 1792 an. Die Maße (130 x 138) und die Entstehungszeit während der Revolution lassen darauf schließen, daß das Bild eine private Destination hatte. Zudem wurde es erst später der Kirche St. Jaques übergeben. (22)

Christus ist nur den Aposteln zugewandt und deutet mit seiner linken Hand auf die Frauengruppe. Die Beziehung der Apostelgruppe auf der einen, zu den Frauen mit den Kindern auf der anderen Seite wird nur durch diese Geste hergestellt.

Die Bildkomposition weist ausgesprochene Mängel auf, Petrus und Christus haben dieselbe auffällige Schrittstellung, die nur dann gerechtfertigt wäre, wenn sie nicht nach vorne, sondern wirklich seitwärts auf die Frauengruppe gerichtet wäre. Unverständlich ist auch, wieso die Ecklösung des Gebäudes mitten in die Frauengruppe komponiert ist und ihr dadurch die notwendige Dichte nimmt. Die Bildauffassung ist klassisch, der Einfluß von Gérards Lehrer David ist besonders bei den Frauengestalten deutlich. Auch das Verhältnis der streng vertikal gliedernden Architektur und Landschaft lassen an David als Vorbild denken.

Chenavard (66)

Chenavards Betonung des Lehrinhalts ist eher im philosophischen, als im religiösen Kontext zu suchen.

Durch Ledru Rollin erhielt er im April 1848, nach der Revolution den Auftrag für die gesamte malerische Ausstattung des Pantheons. In Anlehnung an das philosophische System Ballanches (23) wollte Chenavard in einem Zyklus einen Abriß der Menschheitsgeschichte darstellen, deren Mittelpunkt die nach Ballanches Werk benannte "soziale Wiedergeburt" darstellen sollte. Das Christentum nimmt in Chenavards Universalgeschichte keinen gesonderten Platz ein und gilt nur als eine von vielen Entwicklungsstufen.

Chenavard, von dem M. Denis als intelligentem und wenig künstlerischem Mann spricht, (24) wurde von seinen Kollegen und Kritikern als "Penseur" und "Decourageateur Ier" bezeichnet. Während seines ersten Romaufenthaltes er-

wachte, durch die Freundschaft mit den Nazarenern angeregt, sein Interesse für deutsche Philosophie und Ästhetik. Es ist nicht erstaunlich, daß er mit seinem didaktischen Anspruch den Moment aus der Vita Christi herausgreift, der diesen in seiner Funktion als Lehrer und Erzieher darstellt.

Chenavard benutzt zwei Zitate aus der Kindheitsgeschichte Jesu, um auf das Hauptthema - die Kinder - hinzuweisen. Die Gruppe im Hintergrund ist eine Anspielung auf die Flucht nach Ägypten, der mit einem Lendenschurz bekleidete und einem Schaf spielende Junge läßt an Kinderdarstellungen Johannes des Täufers denken. Vielleicht war Chenavard das Bild zu demselben Thema von A. Scheffer bekannt, wo der jüngste Sohn der Fitz-James als Johannes posierte. (25)

Christus wendet sich zwar den Aposteln zu, hält aber gleichzeitig ein Kind auf dem Arm, eine Geste, die in dem Zusammenhang neu ist.

Der Einfluß von Lebrun ist, was Anordnung und Gestus der Personen betrifft, vorherrschend. Die Ruhe der Komposition, die Landschaft lassen an einen Carton zu einer Tapiserie denken, eventuell deshalb, weil das Fresko als Grisaille geplant war, was sich auch bestimmend für die Ruhe auswirkt.

Das insgesamt sehr anspruchsvolle Programm wurde zunächst sehr positiv aufgenommen, da es dem neu entwickelten Bewußtsein für die eigene Größe und dem Geschichtsverständnis entgegen kam.

"Qu'on laisse achever à notre Chenavard les fresques du Panthéon, et il n'est pas de Wallhalla ni de Pinacothèque qui puisse soutenir la comparaison avec cette épopée pittoresque." (26)

Nationalgeschichte und ihre Größe finden in äußerer Monumentalität ihren adäquatesten Ausdruck.

Da das Pantheon am 6. 12. 1851 zum dritten Mal in seiner Geschichte zur Kirche Ste. Genéviève gemacht wurde und der Klerus Anstoß an der Philosophie Chenavards nahm, die er für eine "Beleidigung der Moral und eine Erniedrigung der christlichen Kultur" hielt, kam das Projekt niemals zur Ausführung. (27) Die 58 Cartons wurden erst in Amiens deponiert und kamen 1874 in das Museum von Chenavards Heimatstadt Lyon.

Hippolyte Flandrin (Abb. 67)

Während seines Aufenthaltes als Pensionnaire der Villa Medicis in Rom befaßte sich ein anderer Lyonnaiser Maler, H. Flandrin mit diesem Thema. Erste Überlegungen dazu machte er sich schon 1836. In einem Brief vom 14. 6. 36 schreibt er:

"Je vois cette scène fort belle. Le grand sens des paroles du Christ et le sentiment qui domine tout cela sont des choses magnifiques à exprimer mais aussi c'est une entreprise effrayante." (28)

1837/38 arbeitete er daran und schickte es als sein letztes Werk nach Paris, bevor er selbst dorthin zurückkehrte. Bei der Ausstellung der "envois de Rome" von 1838, einer Ausstellung, die jährlich stattfand, wo die Studenten der französischen Akademie in Rom ihre Jahresarbeit präsentieren mußten, galt Flandrins Gemälde als das wichtigste.

Flandrins Bild ist eines der typischsten Produkte der "Ecole de Lyon", die durch ein eigenartiges Gemisch von Trockenheit, Mystizismus und Ekklektizismus gekennzeichnet ist.

Dorra verweist auf den Einfluß des Giotto-Freskos "Die Auferweckung des Lazarus" in San Francesco/Assisi; das Flandrin zwei Jahre zuvor gesehen hatte und in seinem Tagebuch erwähnt. (29)

"Die beiden knienden Frauen zur Linken Christi etwa zeigen die gleiche Haltung und sind ähnlich gekleidet wie die Frauen zu Christi Füßen im Gemälde Giottos. Die Behandlung dieser Figuren als einfache monumentale Massen hat ebenfalls einen giottesken Zug." (30)

Auch Overbecks Bild "Die Auferweckung des Lazarus" (31) von 1808 nennt Dorra als entscheidend für die Komposition des Flandrin-Bildes, man findet die gleiche Betonung der Symmetrie, die hier, wenn auch etwas verschoben durch die Vertikalachse hergestellt wird. (32) Aber nicht nur die symmetrische Anordnung der beiden Bilder weist Ähnlichkeiten auf, sondern auch Haltung und Gestus des Christus und sein Verhältnis zu den ihn direkt umgebenden Figuren. Dieselbe Kompositionsform hat Flandrin selbst bei seinem ersten religiösen Gemälde "Die Blindenheilung des heiligen Klarus" schon verwendet. Die Gruppe der knienden Blinden und des Heiligen stehen auch hier im gleichen Verhältnis zueinander wie Christus zu den Frauen, bzw. Christus zu den Aposteln im Gemälde Overbecks.

Es ist anzunehmen, daß der Erfolg nicht an einer ungewöhnlichen Qualität des Bildes lag, sondern vielmehr an Ingres' Protektion, der sich sehr für seinen Lieblingsschüler einsetzte. Als Direktor der Villa Medici war er zusätzlich am Erfolg Flandrins interessiert. In einem Brief an seinen Freund Gatteaux, ein einflußreiches Mitglied des Pariser Stadtrates, heißt es:

"Je ne vous parle presque jamais de nos pensionnaires parce que je veux toujours vous laisser libre quand vous verrez les ouvrages à Paris.

Je puis vous dire cependant que mon Flandrin s'est surpassé et que c'est véritablement un jeune maître qui vous arrive. Son beau talent et les qualités si honorables de ce digne jeune homme me le font chérir comme un ami." (33)

Ingres'Empfehlungen hatten den gewünschten Erfolg. 1839 wurde das Bild vom Staat gekauft und im Juni desselben Jahres wurde es auf Wunsch des damaligen Abgeordneten von Calvados und späteren Ministerpräsidenten Guizot dem Museum von Lisieux zugesprochen. Flandrin stimmte dem Verkauf unter der Bedingung zu, daß sein Gemälde ein Jahr lang im Musée du Luxembourg ausgestellt würde. (34) Er wollte es noch einmal der Öffentlichkeit zugänglich machen, bevor es in einem Museum der Provinz in Vergessenheit geriet. Einem Bild mit religiösem Inhalt wurde von vornherein musealer Wert zugesprochen. Die erzählende Funktion, die das Werk in einer Kirche gehabt hätte, mußte hinter dem künstlerischen Wert zurückstehen. Der Inhalt ist damit sekundär geworden.

Abgesehen vom Salonbericht von Janin, der Flandrin als das vielleicht schönste Werk von Ingres pries (35), sahen die anderen Kritiker mit dem Gemälde die Problematik der Ingres-Schule vertreten. Thoré hat ihre stilistische Besonderheit auf eine Kurzformel gebracht:

"Nous croyons que l'école de M. Ingres est moins caractérisée par ses qualités que par ses défauts." (36)

Als grundsätzliche, immer wiederkehrende Fehler galten die freiwillige Vernachlässigung der Farbe, Mangel an Spontaneität, moderner Intelligenz und vor allem die von Ingres erzwungene Aufgabe der eigenen originellen Qualitäten. (37)

Speziell Flandrin sei unfähig, die Rolle des Adepten aufzugeben, Adept auch im weiteren Sinn, der sich von seinen Vorbildern, den Malern des Trecento und Quattrocento nie soweit lösen kann, als daß er zu einer selbständigen, originellen Ausdrucksmöglichkeit finden könnte.

"Il oublie qu'il faut s'inspirer des grands maîtres mais non calquer leurs ouvrages." (38)

Flandrins eklektisches Kunstverständnis, das so bestimmend für seinen von Erinnerungen gespeisten Stil ist, macht gleichzeitig auch seine Qualitäten aus, die meist mit vagen Ausdrücken wie "noble sévérité, intelligence élevée, sensibilité profonde" (39) umschrieben werden.

Champmartin (Abb. 68)

Champmartin war wie Delacroix Schüler von Guérin und war mit seinen dramatischen Historienbildern beim Salonpublikum außerordentlich erfolgreich, geriet jedoch schon zu Lebzeiten in Vergessenheit.

Für das vorliegende Bild erhielt er 1841 den Auftrag von der Zivilliste, deren Preisangebot von 6000 Francs relativ hoch lag. 1844 stellte Champmartin es im Salon aus.

Das leider schlecht erhaltene Gemälde ist eigentlich nur deshalb interessant, weil es zur königlichen Sammlung von Louis-Philippe gehörte und für den künstlerischen Geschmack des Könighauses und damit auch der maßgeblichen Gesellschaftsschicht einigermaßen repräsentativ ist. Möglicherweise ist die Themenauswahl hier auch als Illustrierung des Topos vom Wohltäter zu verstehen.

Die ehemals religiöse Aussage wird zu einer allgemein verbindlichen.

Die ursprünglich noch mit dem Thema verbundenen Ziele, Erziehung, bzw. Erbauung werden nun nicht mehr angesprochen, der Betrachter hat es hier eher mit einem Genrebild zu tun. Die Frauengestalten erinnern an die anekdotischen und folkloristisch anmutenden Italienbilder von Schnetz und Leopold Robert aus den zwanziger und dreißiger Jahren.

Der sitzende Christus wird von den Frauen und Kindern umrahmt, steht jedoch selber in keinem direkten und handelndem Bezug zu den ihn umgebenden Gestalten, seine Haltung ist kontemplativ. Die Palmen, die so isoliert und ohne Zusammenhang stehen, sind als mißglückter Versuch zu werten, den Betrachter daran zu erinnern, daß sich das Geschehen im Orient abspielt, da sie anders als die Figuren nicht plastisch, sondern flächenhaft behandelt worden sind wie ein aufgemalter Bühnenhintergrund; damit werden die Gestalten wiederum zu Darstellern einer unwirklichen, gestellten Szene.

Die Tatsache, daß die Bildwirklichkeit nicht mit der Wirklichkeit dessen, was ausgesagt werden soll übereinstimmt, findet man besonders häufig in der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts, d.h. immer dann, wenn es dem betreffenden Künstler nicht gelang, den Inhalt des Bildes zu einer persönlichen Aussage umzuformulieren.

Die noch folgenden Beispiele waren für größere Kirchenausstattungen bestimmt; sie sind künstlerisch so wenig wertvoll, daß die Gemälde selbst nicht näher beschrieben werden sollen. Doch gehörten Signol und Schnetz zu den

Malern, die die meisten und wichtigsten Aufträge zur Ausmalung der Pariser Kirchen erhielten, obgleich die Kritiken im allgemeinen negativ waren und ihre künstlerischen Leistungen, zumindest was die Monumentalmalerei betrifft, nie über eine monotone Mittelmäßigkeit hinausgingen. Aber wahrscheinlich war es gerade diese Mittelmäßigkeit, die ihnen, wie vielen anderen Institutsmitgliedern auch, die Aufträge verschaffte. (40)

"Tout (d'eux) est combiné de façon à n'étonner à ne mécontenter personne. Le spectateur en revoyant ce qu'il a vu plusieurs fois n'éprouve pas le besoin de s'arrêter longtemps." (41)

Der Kirchenbesucher sollte durch Kunst in der Kirche weder aus seiner Ruhe aufgerüttelt noch emotional zu stark angesprochen werden. Dieser Forderung, die von den Auftraggebern Staat und Stadt fast zur allgemeingültigen Maxime erhoben wurde, fügten sich außer Delacroix und Chassériau eigentlich alle.

Signal (Abb. 69)

Signal's Wandgemälde bildete das Pendant zum "Der zwölfjährige Jesus im Tempel" im Eingang zur Katechismuskapelle in St. Eustache. Das Urteil über Signal's Arbeit war vernichtend, was die Préfecture und die Fabrik von St. Eustache nicht daran hinderte, ihn vier Jahre später (1856) mit der Ausmalung des gesamten Querschiffes dieser Kirche zu betrauen.

M. Denis, der normalerweise viel Nachsicht mit den Ingresschülern übte, empfand Signal als

"symbole de la plus affligeante banalité. ... Les ouvrages ultérieurs (nach 1840) se passent de tout commentaire. Il imite désormais Flandrin

sans l'égaliser jamais c'est la décadence et nous sommes loin de l'enseignement vivant et vérifiant de M. Ingres." (42)

Schnetz (Abb. 70)

Schnetz äußerte 1849 den Wunsch, sein 1830 für St. Roch angekauftes Gemälde "Voeu à la Madonne" in das Musée du Luxembourg plazieren zu lassen. Die Fabrik St. Roch akzeptierte den Wunsch des Künstlers unter der Bedingung, daß er auf Staatskosten ein neues Bild für die Kirche anfertigte. Die Themenwahl blieb ihm selbst überlassen. Im Februar 1852 erhielt Schnetz dann den mit 8000 Franc dotierten Auftrag vom Innenministerium. (43)

Der Bildertausch, der Schnetz so leicht gemacht worden war, und die Themenauswahl werfen ein bezeichnendes Licht auf die Handhabung der Programmgestaltung und Koordination in St. Roch. Allein das vorliegende Thema wird im Inventaire für St. Roch drei mal aufgeführt. (Vien, Schnetz, 1855; Jourdy, 1857) (44)

Schnetz' Gemälde gehört zu den typischen, von den Franzosen als "grande croûte académique" bezeichneten Werken, denen häufig ähnliche Schemata und Vorbilder zugrundeliegen. Hier erinnern die Landschaft und die Brückenarchitektur an Lebruns "Kreuztragung" vom Louvre,

(45) die Gestalten und Gesichter an italienische Malerei.

Anlässlich des Salons von 1845 schrieb Baudelaire in einem kleinen Abschnitt über Schnetz:

"Hélas! Que faire de ces gros tableaux italiens?
- Nous sommes en 1845 - nous craignons fort,
que Schnetz en fasse encore des semblables en
1855." (46)

Dem weitsichtigen Urteil Baudelaires - das Bild wurde im Salon 1855 ausgestellt - wäre eigentlich nichts hinzuzufügen, doch darf man nicht vergessen, daß Schnetz in seiner Funktion als Direktor der Ecole des Beaux-Arts (1837-41) und langjähriger Leiter der Akademie in Rom (1841-47 und 1853-66) den Unterricht nachhaltig prägte, auf die offiziellen Kunstgremien großen Einfluß hatte und damit auch auf das künstlerische Leben seiner Zeit bestimmend wirkte.

Roger (Abb. 71)

Roger war einer der Künstler, die es verstanden, ihren Stil den architektonischen Gegebenheiten anzupassen und sich von daher auch anregen ließ. Die Taufkapelle von Notre Dame de Lorette malte er wie seine Kollegen, die mit der Ausgestaltung der drei anderen Lateralkapellen betraut waren, in enger Anlehnung ans Quattrocento aus. Die Ausmalung der von J. H. Mansard erbauten Kuppel von St. Roch stellte er in die Tradition der Klassik.

Die erst später an die Kirche Ste. Elisabeth angebaute Katechismuskapelle war offensichtlich nur als Unterrichtsraum geplant. Die nüchterne Architektur konnte

auf Roger nicht dieselbe inspirative Wirkung haben wie die der anderen Gebäude.

Daß das Gemälde stilistisch hinter den übrigen Arbeiten Rogers zurücksteht, mag damit zusammenhängen, daß der Auftrag geringere Anforderungen an ihn stellte als die Ausmalung einer Kuppel oder einer Kapelle, und daß Ste. Elisabeth nicht zu den bedeutenden Kirchen zählte.

Die kompositorische Anordnung folgt demselben Prinzip wie bei der Mehrzahl der gesehenen Bilder. Die Christusgestalt bildet eine Vertikalachse und teilt das Bild in zwei Hälften. Aus der unpräzisen Geste Christi ist nicht abzulesen, ob er die Kinder segnet oder nur auf die Gruppen weist.

Die Frauengestalten, die mit ihrer sorgfältigen Haartracht und den kostbaren Gewändern dem Schönheitsideal des 19. Jahrhunderts entsprechen, sind betont in den Bildvordergrund plazierte. Ihr Eigenwert wird noch gesteigert, da sich keine von ihnen Christus zuwendet, sondern nur den eigenen Kindern.

Zum ersten Mal ist auch ein dunkelhäutiges Kind zu Füßen Christi zu sehen, als Symbol für die allumfassende Liebe des Gottessohnes, die niemanden ausschließt. Vielleicht war es auch als Anspielung auf die Missionen gedacht, denen große Bedeutung beigemessen wurde.

Das Programm macht den Besucher auf die Funktion der Kapelle als Unterrichtsraum aufmerksam:

Biennoury,	Die Erziehung der Jungfrau	1872
Hesse,	Bergpredigt	1849
Lafon,	Jesus im Tempel	1851
Roger,	Jesus segnet die Kinder	1848

Die Préfecture teilte jedoch aus falsch verstandenem Gerechtigkeitsgefühl den Auftrag auf vier unterschiedlich begabte, von verschiedenen Stilrichtungen geprägte Maler auf. (47)

Abschließend läßt sich festhalten, daß sich vor allem die Maler der Akademie oder diejenigen, die ihr nahestanden, mit den Themen "Der zwölfjährige Jesus im Tempel" und "Christus segnet die Kinder" auseinandergesetzt haben.

Die vorliegenden Themen kommen der sich erst im 19. Jh. bildenden verharmlosenden Auffassung von katholischer Religion entgegen und werden auch entsprechend von der bildenden Kunst interpretiert. Beiden Themen wird die gleiche Aussage zugrunde gelegt: Erziehung zum Christentum soll durch Erbauung erreicht werden, der ursprüngliche Lehrinhalt ist zur Nebensache geworden und wird, wenn überhaupt, nur noch am Rande angesprochen. Religion wird dem Gläubigen auf möglichst harmlose, angstfreie Art nahegebracht.

Christus ist nicht mehr Sohn Gottes, sondern befindet sich als Menschensohn auf der gleichen Realitätsebene wie der Betrachter, der sich dadurch wiederum mit dem Bildinhalt identifizieren kann.

Da beide Sujets die gleiche, neue Form von didaktischer Funktion hatten und die gleiche Gruppe (Kinder) ansprechen sollten, gehörten sie häufig zu einem Programm.

3.2 Taufe (Matth, 3, 13-17; Mark, I, 9-11; Luk, 3, 21,22;
Joh, I, 32-34)

Livrets	29 mal
A N	9 Originale, 17 Kopien
Inventaire	28 mal

Die überraschend hohe Anzahl der Taufdarstellungen in den Pariser Kirchen - kein anderes Thema ist so häufig behandelt worden nicht einmal die Kreuzigung - läßt sich damit erklären, daß quasi zu jeder Kirche eine Taufkapelle, auch Johanneskapelle genannt, dazugehörte. Die Illustrierung der Taufe war infolgedessen immer in ein feststehendes Programm integriert und war entweder mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers verbunden, der Vertreibung aus dem Paradies oder Taufen von Neubekehrten. Im Rahmen eines Programmes zur vitae Christi wurde sie immer als erste Station des öffentlichen Wirkens Jesu gezeigt.

Die Behandlung des Themas war funktional ausgerichtet, d.h. Gemälde dazu dienten primär der Ausstattung von Sakralräumen und waren selten für Privatzwecke konzipiert. In vielen Fällen wurde weniger auf die Erzählung des Evangeliums hingewiesen, als auf den Vollzug des Taufsakraments..

Da keine neuen theologischen Aussagen mit der Darstellung dieses Themas verbunden waren, wurden auch keine ikonographischen Neuerungen eingeführt, die Ausdruck von veränderten Auffassungen sind. Ausnahmslos alle Künstler bezogen sich auf die seit dem 14. Jahrhundert vorherrschende Ikonographie der Infusio. (1) Nur auf dem Gemälde Guérins wird der kniende Christus dargestellt, ein

Motiv, das zum ersten Mal in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu sehen ist (2) (Abb. 72)

Henri Lehmann (Abb. 73a - 73b)

Henri Lehmann machte wie die Mehrzahl der Ingres-Schüler erfolgreich Karriere und erhielt als einer der verbissensten Verfechter der Lehren der Akademie viele bedeutende Großaufträge.

1842 malte er im Auftrag der Préfecture die Johanneskapelle von St. Merry mit folgendem Programm aus: "Beichte und Absolution; Taufe Christi; Anbetung des heiligen Geistes; Herabkunft des heiligen Geistes; Verkündigung; die Trinität."

Der Bildaufbau der Taufe ist denkbar einfach, die vertikale Mittelachse wird von der Taufgruppe gebildet und von den Lichtstrahlen des sich öffnenden Himmels und der Gestalt Gott Vaters weitergeführt. Die Zeugen des Geschehens sind zu beiden Seiten der Taufgruppe platziert. Doch scheinen die wenigsten die Manifestation des Göttlichen wahrzunehmen, trotz des verzückt zum Himmel schauenden und weisenden Johannes. Am teilnahmslosesten scheint die Zentralfigur - Christus selber - zu sein, dessen Gestus und Gesichtsausdruck nur leere Pose, aber keine innere Haltung oder Bewegung zeigen. Die Handlung ist hier mit einer Badeszene verbunden, wie in der Renaissance-Malerei häufig zu finden.

Es ist offensichtlich, daß sich Lehmann bei den Werken seiner berühmten Vorgänger genau auskannte und diese Kenntnisse für seine eigenen Arbeiten verwertete, aber

"il semble qu'il ai cru suffisant de combiner habilement des formules, là où il importait surtout de traduire et communiquer des émotions." (3)

Auch die Ausmalung der Johanneskapelle ist von verschiedensten Werken und Künstlern inspiriert: der geöffnete Himmel ist zum ersten Mal in der Form im 15. Jahrhundert abgebildet, der verzückt zum Himmel schauende Johannes ist eine Anleihe an die Barockmalerei, die Gestalten der Absolutio und Confessio (Abb. 73b) erinnern von der Typisierung her an die Raffael-Stanzen und die teilnahmslosen, nackten Gestalten an Akademiestudien. Das Amalgam von verschiedenen, nicht recht zusammenpassenden ikonographischen Elementen und Stilrichtungen ist häufig in der religiösen Malerei zu finden; hier wird es sogar noch fortgesetzt mit der Bildumrahmung von gotischen Ornamenten auf Goldgrund. Auch die Inschrifttafeln, die die Handlung erklären, sind von der Gotik übernommen, wahrscheinlich ein Versuch des Künstlers, sich an die Architektur von St. Merry anzupassen.

Von Paul Mantz wurde Lehmanns Kapelle enthusiastisch als authentischer Ausdruck der modernen Religiosität gefeiert.

"La chapelle du Saint Esprit (sic!) qu'il vient de terminer est maintenant une des plus belles de Paris ... Il vient ... d'être prouvé une fois encore que, si la peinture catholique nous est interdite, la peinture vraiment religieuse est permise aux artistes de ce siècle." (4)

Corot (Abb. 74) (5)

1844 erhielt Camille Corot durch seinen Freund Théodore Scribe, der wiederum den Präsidenten der Kommission der Schönen Künste kannte, (6) seinen ersten und einzigen Auftrag der Préfecture für die Taufkapelle von St.

Nicolas du Chardonnet. Ausschlaggebend für das Zustandekommen des Auftrages war dann wahrscheinlich der Einfluß von Bertin, dem Direktor des Journal des Débats auf den damaligen Präfekten, Rambuteau. (7) Das Bewerbungsschreiben Corots, am Rand mit Empfehlungen von Michau und Bertin versehen, war wie die üblichen Bittbriefe an die Stadt bzw. den Staat verfaßt:

"M. le Comte
Je viens de solliciter de votre bienveillance
la faveur d'être admis à participer aux travaux
d'art dont votre administration dispose.
Les études longues et sérieuses auxquelles je
me suis livré me font espérer que vous voudrez
bien m'accorder cette marque de distinction.
J'ai l'honneur d'être M. le Comte votre très
humble et très obéissant serviteur.

Corot
paysagiste, quai Voltaire, N.15" (8)

Der Künstler konnte offenbar nur unter Schwierigkeiten seinen Themenvorschlag "Die Taufe Christi" gegen den des Pfarrers "Die Taufe des Eunuchen der Königin von Äthiopien durch den heiligen Philipp" durchsetzen. (9) Wahrscheinlich war es eines der wenigen Male, daß ein Künstler die Möglichkeit zur Darstellung eines exotischen Sujets nicht wahrnahm.

Großen Erfolg hatte Corots Werk bei der Préfecture offensichtlich nicht, da seine von Baltard unterstützten Bemühungen, die Ausmalung der gesamten Kapelle zu übernehmen, zugunsten von Desgoffes abschlägig beschieden wurden. (10) (11) Doria und Toussaint wiesen auf die verschiedenen Skizzen hin, aus denen hervorgeht, daß sich Corot für die Taufgruppe und den Täufling zur Rechten vor allem von Poussin hat inspirieren lassen. (12) Möglicherweise war Corot auch das Gemälde eines unbekannten niederländischen Meisters bekannt, das sich in der Sakristei der Kirche Notre Dame de Saint Omer befindet,

die Corot bei einer seiner zahlreichen Normandie-Fahrten besucht haben könnte. (13) Zumindest sind einige überraschende Ähnlichkeiten vorhanden. Beide Bilder sind im Hochformat, die Schrittstellung von Johannes und Christus ist, wenn auch seitenverkehrt, die gleiche. Die Anordnung der Bäume und des Flußlaufes weichen nicht sehr voneinander ab. Das Schriftband, das auf dem Gemälde Corots von einem Engel gehalten wird, trägt den gleichen lateinischen Text: "Hic est filius meus dilectus." Auf der niederländischen Darstellung wird das Zitat noch weiter geführt: "in quo mihi complacitum est."

Dieses Werk wurde von Corots Zeitgenossen sehr geschätzt, das wertvollste und meist zitierteste Lob erhielt der Künstler von Delacroix: "Corot est un véritable artiste... Son grand baptême du Christ est plein des beautés naïves; ses arbres sont superbes." (14)

Paul Mantz, der Corot irrtümlicherweise auch Desgoffes "Blindenheilung," die das Pendant zur "Taufe" bildete, zuschrieb, lobte das erhabene Gefühl der beiden Gemälde, zog aber die seiner Ansicht nach persönlichere und poetischere "Taufe" vor (15).

1856/57 führte Corot auf Wunsch des Pfarrers von Ville d'Avray mit Hilfe von Richomme eine weitere "Taufe" aus, die zusammen mit drei anderen Wandgemälden, Adam und Eva, Christus am Ölberg und Magdalena in der Wüste, die Dekoration des Querschiffes der Kirche bildete. Es bleibt anzumerken, daß sich Corot bei seinen Christusdarstellungen nur auf diese beiden Themen beschränkte.

Fleury (Abb. 75)

Direkten Einfluß hatte Corots "Taufe" von 1846 wahrscheinlich auf das fünf Jahre später für Sainte Marguerite angefertigte Gemälde Fleurys. Auch hier ist ein schwebender Engel die Manifestation des Himmlischen. Die Landschaft wird sogar noch mehr zum Ausdrucksträger gemacht und erinnert an die mythologischen Landschaften Poussins. Doch ist nur ein betender Engel zu sehen, weltliche Zeugen sind unwichtig geworden wie auch bei den anderen vorliegenden Gemälden.

Auf diesen wohnen die Engel dem Geschehen nur betend bei oder sie sind mit dem Gewand Jesu über dem Arm abgebildet und versehen so, wie auf einigen Gemälden vor dem 16. Jahrhundert, die Funktion von Diakonen, die nach der alten Tauf liturgie dem Neugetauften das Gewand überstreiften. (16) Die Anzahl von drei Engeln soll wahrscheinlich die drei englischen Hierarchien symbolisieren. (17) Johannes hält immer den Kreuzstab in der Hand, sei es als Hinweis auf die Kreuzigung oder als Erinnerung an die Pilgerfahrten, da die Taufstelle im Jordan für die Pilger mit einem Kreuz bezeichnet war.

Wie so oft bei der Ausmalung einer Kapelle oder einer Kirche zeigen Wandgemälde zu dem Thema von Ikonographie und Stil her deutlich den Einfluß der italienischen Malerei des Trecento und Quattrocento.

Paul Flandrin (Abb. 76 - 77)

Bei Flandrins Ausgestaltung der Taufkapelle in Saint Séverin spielt das Verhältnis des Menschen zu der wilden

massigen Berglandschaft eine ähnliche Rolle wie bei Giotto, (18) auch wenn die Gestalten vom Typ her eher auf Fra Angelico - die Gruppe der knienden Engel - und sogar auf Poussin verweisen. Die Schlange im Vordergrund - eine Idee, die von der byzantinischen Kunst übernommen worden ist - (19) symbolisiert die Macht des Bösen, die durch die Taufe Christi gebrochen worden ist.

Hippolyte Flandrin (Abb. 78)

Dieses Motiv, den Sieg über das Böse, greift Hippolyte Flandrin in Saint Germain des Prés auf: Denn er stellt den Durchzug durch das Rote Meer und den damit verbundenen Untergang des Pharaos, wie in früheren Typologien üblich, mit der Taufe Christi dar.

Der Maler bezieht sich bei der Komposition des Taufgemäldes offensichtlich auf Giottos Darstellung zum selben Thema in der Arena-Kapelle (20). Wie auf dem Giotto-Fresko hat die Christus-Gestalt, anders als auf den bisher beschriebenen Gemälden, weder die Arme vor der Brust verschränkt noch den Kopf geneigt. Die Gebärde des linken ausgestreckten Armes des Johannes weist ebenfalls Ähnlichkeit mit Giottos Arbeit auf. Auch bei Flandrin sind nur zwei Zeugen, die mit dem Täufer das Pendant zu einer Engelgruppe am linken Flußufer bilden, anwesend. Die Christus-Gestalt bildet jeweils die Mittelachse. Flandrin hat sich offensichtlich auch in der Farbgebung an seinem Vorbild orientiert, er verwendet das gleiche Blau des Himmels, das mit dem Gold der Heiligenscheine und dem hellen Grau der Felsen kontrastiert.

Amaury-Duval (Abb. 79)

Die Bemühungen um eine symmetrische Komposition ist in extremer Form auf Amaury-Duvals Gemälde in der Taufkapelle von Saint Germain en Laye zu finden, dergestalt, daß es dem Betrachter den Eindruck vermittelt, man könnte es scherenschnittähnlich zusammenfalten. Die übermäßig stilisierten Gestalten sind so wenig von innerer Spannung und Ausdruck erfüllt, daß es scheint, als solle die Handlung von jeglicher Form von Emotion "gereinigt" werden. Das Geschehen wird losgelöst von lebendigen Bezügen zitiert. Betont wird dieser blutarme, leblose Eindruck durch die Landschaft, die wie ein gemalter Theaterprospekt aus Karton für eine Rundbühne wirkt.

Jourdy (Abb. 80)

Das Gemälde Jourdys ist, was Engel und Landschaft betrifft, ebenfalls abstrakt gehalten. Die Engel weisen in ihrer Stilisiertheit, dem "graphisme primitive" und der Anordnung der Gewänder Ähnlichkeiten mit Engeln auf einer Studie zur Marienkrönung von Amaury-Duval in Saint Germain l'Auxerrois (Abb. No. 81) auf.

Roger (Abb. 82 - 85)

Notre Dame de Lorette wurde zwischen 1823 und 1836 vom Architekten Le Bas erbaut. Die Ecklateralkapellen der Kirche waren 1833 fertiggestellt und hießen ursprünglich "Kapellen des christlichen Lebens", und waren der Taufe, der Eucharistie, der Jungfrau Maria und dem Gedächtnis der Armen Seelen geweiht. Die vier Künstler, die mit

ihrer Ausmalung betraut waren, stellten unter den vielen Ausstatthern, Bildhauern und Malern dieser Kirche, die die diversesten Stilrichtungen vertraten, die einzige in etwa homogene Gruppe. Das konnte sich jedoch im Gesamtbild auch nicht positiv auswirken, da der Abstand von einer Kapelle zur anderen zu groß war.

Roger begann mit der Ausgestaltung der Taufkapelle 1833 und beendete seine Arbeit in der verhältnismäßig kurzen Zeit von sieben Jahren. (21) Das Programm befaßt sich mit den verschiedenen Aspekten der Taufe. Die Lunette über der Eingangstür zeigt die übliche katholische Taufzeremonie, d.h. die Taufe eines kleinen Kindes, im Halbrund unterhalb der Kuppel ist die Taufe Christi (Abb. 82) umrahmt vom "Sündenfall" (Abb. 83) und von der "Vertreibung aus dem Paradies, (Abb. 84) zu sehen.

In der Kuppel wird "Die durch die Taufe genesende Seele wird von der Dreifaltigkeit aufgenommen" dargestellt, (Abb. 85) ein Thema, das ohne den Untertitel wahrscheinlich nicht verstanden würde.

Zur Rechten von Christus befindet sich Johannes der Täufer mit einer Schriftrulle, die die Inschrift trägt: "Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi." Zur Linken des thronenden Gottvater bietet die Ecclesia im Papstgewand Kinder aus aller Welt, die dem Taufwasser entsteigen, der Trinität dar. Die menschliche Seele, die ihre Belohnung erhält, wird durch das vor der Trinität kniende Kind personifiziert. Typisch für die Auffassung des 19. Jahrhunderts ist die bedeutende Rolle, die Kindern sogar auf Darstellungen des "Christus in der Glorie" zuteil wird.

Die Geschichte der Taufe wird auf den Pilastern gezeigt: Die Taufe Konstantins (Römer); Chlodwigs (alter Kontinent); eines Äthiopiens, vom heiligen Philip getauft, (die Barbaren); einer Peruanerin, von Sankt Franziskus Solano getauft (neue Welt). Damit soll auf den Erfolg und die Wichtigkeit der Missionen hingewiesen werden, die im 19. Jahrhundert eine besondere Stellung einnahmen.

Roger war offensichtlich bemüht, der Kapelle einen möglichst ruhigen Ausdruck zu verleihen. Der einfache, lineare Stil und die gedämpften, harmonischen Farben auf Goldgrund lassen an das Trecento und frühe Quattrocento denken. Auch die Ikonographie der Taufe, die Engel versehen hier die Funktion von Diakonen, verweist auf diese Zeit. Die Vertreibung aus dem Paradies ist wahrscheinlich von Masaccios Fresken der Brancacci-Kapelle (22) inspiriert. Schrittstellung und Gestus sind ähnlich, obgleich Roger den Personen vom Ausdruck her die Dramatik genommen hat.

Die Kritiker waren sich über die ikonographischen Einflüsse in der Roger-Kapelle nicht einig. Gautier ging in einem sehr negativen Artikel über moderne Kirchenausmalung auch auf diese Arbeit ein:

"M. Roger s'est adonné spécialement à l'imitation byzantine. Ses peintures sont malgré leur défauts ... les meilleures qu'on ait exécutées à Notre Dame de Lorette, cette église boudoir." (23)

Auch der Kritiker des Artiste lobt zu Recht die gelungene Anpassung der Malerei an die Architektur (24), doch beklagt er die Auftragspolitik der Stadt zu Beginn der vierziger Jahre, da in Notre Dame de Lorette die künstlerischen Probleme, die mit der Zerstückelung der Auf-

träge verbunden waren, besonders manifest wurden. (25)

"Pris à part, et tout seul, c'est un chef d'oeuvre d'harmonie ... il arrive que sa peinture se trouve opprimée par le clinquant déplorable de la décoration environnante." (26)

3.3 Versuchung Math. IV, 1-11, Lk. IV, 1-13, Mark. I,
12,13

livrets de Salon	13
A N	4
Inventaire	1 Kopie nach La Hyre

Die Versuchung Christi, immer ein auffallend seltenes Bildthema, wurde auch im 19. Jahrhundert nur selten behandelt.

Satan wird nun weder fratzenhaft häßlich dargestellt, wie in früheren Jahrhunderten, noch in Verkleidung, sondern verführerisch schön. Denn der "moderne Mensch" ist nur durch Schönheit verführbar, (1) zudem hat Satan, der "Prince des Ténèbres" (2) noch nicht alles von seiner ursprünglichen Erscheinung als Lichtengel verloren. Chateaubriand nimmt im "Génie du Christianisme" Miltons Beschreibung des "archange obscurie, mais encore brillant" wieder auf, der das Böse als seinen einzigen Besitz akzeptiert, da ihm mit dessen Hilfe die Möglichkeit gegeben sei, die Herrschaft über das Universum mit Gott zu teilen. (3) Damit spricht er den Dualismus zwischen Gut und Böse an, die Gleichheit zwischen zwei Feinden, die um die Weltherrschaft streiten. (4) Die Qualen und Leiden des Satans überwiegen im Gegensatz zur mittelalterlichen Auffassung seine Schlechtigkeit.

"Les douleurs de nos puissances infernales sont donc un moyen de plus pour l'imagination, et conséquemment un avantage poétique de notre enfer sur l'enfer des anciens." (5)

Ingres/Chassériau (Abb. 86)

Ingres plante während seines zweiten Romaufenthaltes eine "Versuchung Christi" oder "Der Herr jagt den Dämon vom Berggipfel", ein Projekt, das nicht zur Ausführung gekommen ist. Da er Satan als Neger darstellen wollte, in Rom aber kein entsprechendes Modell zu finden war, schrieb er an Gatteaux mit der Bitte, von Chassériau eine Studie von dem bekannten Pariser Modell "Joseph le Nègre" anfertigen zu lassen, die genau einer von Ingres beigelegten Zeichnung entsprechen sollte. (6) Nach Erhalt der Studie Chassériaus' legte Ingres in einem Dankschreiben an Gatteaux seine Konzeption von der Gestalt des Teufels dar, die der Auffassung Chateaubriands entspricht:

"Avec la poésie du sujet et l'idée que le peintre se fait de ce qu'il doit représenter sans sortir de la nature je puis aller, bien entendu... L'idée que je me fais de ce Dieu des Ténèbres, c'est un rond des formes, une mollesse d'Apollon flêtri, un reste de ce charme qui en faisait auparavant le plus beau des habitants du ciel." (7)

Die Studie seines Schülers zeigt das Bemühen, die Schönheit des Modells zu betonen, trotz seiner gewundenen und gequälten Haltung, die an manieristische Vorbilder denken läßt.

Ternois gibt als mögliche ikonographische Quellen ein Fenster der Kirche von Montfort de l'Amaury aus dem 16. Jahrhundert an, da Ingres'erste Skizze offensichtlich dort entstanden ist. (8)

Es ist anzunehmen, daß Ingres Duccios Gemälde zum gleichen Thema auf der Predella des Maestà-Altars (9) gekannt hat. Der Teufel ist dort, wie um 1300 üblich, mit

Fledermausflügeln, Krallen und dunkelhaarig abgebildet, sein Gesicht trägt zudem negroide Züge, eine Gestaltungsweise, die dem Verfasser von keiner anderen Darstellung bekannt ist.

Müller (Abb. 87)

Das Gemälde Charles Müllers zeigt, wie wenig religiöse Malerei bei dem Versuch, übernatürliche Erscheinungen darzustellen, vom Lächerlichen entfernt war. Erstaunlich ist nur, daß die Revue des deux Mondes ein Bild von dieser Qualität für reproduktionswürdig hielt. Die Kritik des Artiste scheint als Beschreibung ausreichend zu sein:

"Le diable a le grand défut d'être un diable
... il a des grandes ailes de chauve souris...
Quant au Dieu ainsi enlevé il s'y prête d'assez
bonne grâce ... son attitude est plutôt niaise
que calme." (10)

Ary Scheffer (Abb. 88)

Ary Scheffer schuf das einzige zu seiner Zeit sehr erfolgreiche Werk zu diesem Thema. Es gehört zu den wenigen Arbeiten, die der Künstler im Auftrag des Staates - für den Spitzenpreis von 15 000 Franc - angefertigt hatte. Auch die Wahl des Sujets, die normalerweise vom Auftraggeber festgelegt war, stand dem Künstler ungewöhnlicherweise frei. Scheffers Antwortschreiben auf die ministeriale Entscheidung vom 7. 5. 1849 lautete:

"M. le Ministre,
vous m'avez fait l'honneur de me commander un
tableau d'histoire pour le ministère de l'Intérieur,
me laissant la choix du sujet, et la proposition
du prix auquel je pourrai l'exécuter. Je vous

demanderais : à traiter un sujet du Nouveau Testament.: La tentation du Christ., St. Luc, chap IV, v.5 sur une grandeur de 3 m de haut et 2 m de large. Le prix de ce tableau serait 15 000 franc.

Ayant fait le carton et les études du sujet, je serais heureux de pouvoir l'exécuter avec l'espoir de le voir un jour au Musée du Luxembourg où je n'ai d'admis que des ouvrages de ma jeunesse." (11)

Es entspricht der gängigen Auffassung seines Jahrhunderts, daß sich Scheffer für ein religiöses Thema entschied, dieses aber von vornherein nicht im Hinblick auf die Vermittlung des religiösen Gehaltes, sondern als Museumsstück konzipierte.

Der Künstler benötigte sechs Jahre zur Anfertigung seiner Versuchung, die Arbeit daran fiel ihm, seinen Briefen nach zu urteilen, schwer. (12)

Das Gemälde wird durch zwei Diagonalen bestimmt, die erste wird von dem rechten nach oben weisenden Arm Christi gebildet und in entgegengesetzter Richtung durch den nach unten deutenden Arm des Teufels fortgesetzt, der Blickkontakt zwischen Christus und Satan verstärkt diese Linie. Die zweite Diagonale wird durch die Fußstellung der beiden Gestalten auf dem stufigen Felsen hergestellt.

Auf Grund der linearen Anordnung und der rein formellen Gesten wirkt die Komposition so genau durchkalkuliert, daß sie nicht mehr das Geschehen, sondern nur noch die "metaphysische Intention" (13) zeigt.

Der Gegensatz zwischen Gut und Böse, Zivilisation und Wildheit soll mit dem Kontrast Hell/Dunkel ausgedrückt werden. Satan ist als "Dieu des Ténèbres" zwar dunkel-

häutig, aber ohne negroide Züge, die seiner Gestalt einen exotischen Aspekt verleihen würden. Seine kräftige, nackte bewegte Figur steht im Gegensatz zu der ruhigen, mit einem rosa Gewand und weißem Überwurf bekleideten Christusgestalt - die weiße Farbe wird gewöhnlicherweise nur für Darstellungen des Auferstandenen verwandt. Der Christustypus ist von der süßlichen Farbgebung und der Sentimentalität im Ausdruck nicht weit entfernt vom Charakter der Imagerie Ste. Sulpicienne.

Die blassen, genau abgegrenzten und dünn aufgetragenen Farben sollen dem Bild offensichtlich Freskocharakter verleihen.

Blancs Beschreibung der Scheffer'schen Christusdarstellungen trifft auch hier zu:

"Le Christ ... une personne sans existence réelle dont l'histoire était une suite des symboles... un Dieu vague, symbolique qui n'a de l'homme ni les entrailles ni la chair, ni la vie." (14)

Möglicherweise hatte ein in Frankreich entstandenes religiöses Bild zum ersten Mal Einfluß auf einen Nazarener. Zumindest weist die Christusgestalt von Führichs "Auferweckung des Lazarus" in Altlerchenfeld (15) überraschende Ähnlichkeit mit der von Scheffer auf, was den Gestus und die vielgerühmten Draperien betrifft. Führichs Skizzen entstanden in den fünfziger Jahren und es ist möglich, daß er Scheffers "Versuchung" durch Kopien oder andere Reproduktionen kannte.

Die Kritiken waren ausnahmslos positiv. Abgesehen von zwei konkreten Anhaltspunkten, der Ausführung des Christuskopfes und des Faltenwurfes, die große Bewunderung fanden:

"Non seulement la tête mais la draperie ont une majesté digne de nos plus grands maîtres" (16)

oder

"cette tête est vraiment divine et pourquoi faut-il le dire? La draperie l'est plus encore..." (17)

fällt bei der Besprechung dieses, wie auch anderer Scheffer-Gemälde auf, daß die Beschreibungen im Ungefähren bleiben. Der Künstler wird darin zum Vermittler moralischer und religiöser Ideen gemacht, die nie näher definiert werden, außer, daß sie zeitgemäß seien:

"L'artiste qui mieux qu'aucun autre a su donner un corps aux idées morales et fixer l'image, de tout ce qui nous enchante, nous améliore et nous attendrit..." (18)

Il a rendu cette scène solennelle, - que tant des maîtres avaient dédaignée ou qu'ils n'osaient pas aborder - avec une simple grandeur et un sentiment moral dont il avait seul le secret." (19)

La draperie de ce Christ sur la montagne restera certainement comme un modèle dans notre école, le tableau lui même comme un type nouveau de notre art religieux." (20)

In den Augen seiner Zeitgenossen hat Scheffer ein neues Bild des Gottessohnes geschaffen, das in der Literatur Entsprechungen bei Chateaubriand und vor allem in den Werken von Lamennais, der ein Freund des Malers war, Entsprechungen gefunden hat: Demnach ist Christus charakterisiert durch

"la majesté calme et l'inéffable grandeur de l'Homme-Dieu ... la pitié, l'amour surhumain, le sacrifice accompli, le rayonnement du beau infini et la suprême béatitude." (21)

Dieses "neue Gottesbild" Scheffers wird treffend von Paul de Saint Victor beschrieben:

"Le Christ, toujours revêtu de la noblesse abstraite des symboles, le Christ d'Ary Scheffer est un Christ progressif et humanitaire ... Je vois en lui le type indécis et noble d'une idée religieuse vaguement définie parce qu'elle se croit perfectible, je ne puis le reconnaître pour le fils de l'homme. Son flanc ne saigne pas sous la lance qui le transperce... Sa substance froide et mince lissée de tous chairs semble exprimer une nature purement symbolique. Le peintre lui fait traverser sa passion de l'air d'un homme qui doute et qui rêve comme si lui même n'était qu'un rêve de vertu et de perfection." (22)

Es muß betont werden, daß der "Type Nouveau de notre Art Religieux" nur von Künstlern des "Juste Milieu" und ihren Anhängern geprägt und anerkannt wurde. Seine Anziehungskraft lag gerade in der unpräzisen, unbestimmbaren, melancholischen Aussage, die keine tiefsitzenden oder beängstigenden Emotionen wachrief.

Visionen des Dämonischen werden mit der "Versuchung" Scheffers nicht angesprochen. (23) Scheffers Idee des Teufels ähnelt der Konzeption von Chateaubriand und Ingres. Er ist

"ambitieux, politique, le mondain qui veut conquérir la terre par le mensonge la violence et le mépris ... beau comme toutes les créatures nobles, plus tourmenté que méchant." (24)

Damit stehen sie im Gegensatz zur Auffassung Bonaventuras:

"Zweifach ist die Schönheit eines Bildes begründet, wenn auch in dem, dessen Bild es ist, immer nur ein Grund zu finden ist. Das erhellt daraus, daß man ein Bild schön nennt, wenn es erstens wohl gelungen (gut gemacht) ist und zweitens den, den es meint, ... auch gut darstellt. Daß dieses Zweite auch ein Grund der Schönheit ist, ergibt sich daraus, daß dieser Grund allein ohne den ersten vorhanden sein kann. So nennt man ein Bild des Teufels schön, wenn es die Abscheulichkeit des Teufels gut zur Darstellung bringt." (25)

Die Wesenheit des Teufels ist im 19. Jahrhundert nicht mehr häßlich (26), sondern in erster Linie die des "Archange Obscuri", des "Dieu des Ténèbres" der "Créatures Nobles", die infolgedessen auch edel dargestellt werden muß. Dies bedeutet aber auch, daß damit eine andere Beziehung zur Seinsordnung eingegangen wird, ja sogar, daß diese alte, absolut gesetzte Seinsordnung aufgehoben ist:

"Schön ist ein Bild dann, wenn es erstens gut gemacht ist und wenn es zweitens wohl darstellt wie ich, der Künstler, etwas sehe, vorstelle, imaginiere." (27)

3.4 Die Schlüsselübergabe Matth. 16, 16-20

Livrets 8

A N 1 Original, 13 Kopien, davon fünf von Ingres

Inventaire 6

Schlüsselübergabe

Ingres (Abb. 89)

Die Schlüsselübergabe nimmt eine gesonderte Stellung ein, weniger wegen der religiösen Bedeutung oder wegen der häufigen Behandlung, als wegen des Ingres-Gemäldes, das zu den populärsten religiösen Werken des 19. Jahrhunderts in Frankreich gehörte und als eine der ersten bedeutenden Christusdarstellungen aus dieser Zeit galt.

(1)

Das Bild entstand zwischen 1817 und 1820 im Auftrage von Blacas, dem französischen Botschafter in Rom, der auf seine Kosten la Trinità dei Monti, die Klosterkirche der französischen Herz-Jesu-Schwestern restaurieren ließ. (2)

1841 oder 1842 wurde es gegen eine Kopie eingetauscht, noch einmal von Ingres überarbeitet und blieb dann lange Zeit die einzige Arbeit, mit der der Künstler im Musée du Luxembourg vertreten war. (3)

Den Briefen Ingres' an Gilibert ist zu entnehmen, daß er es für eines seiner gelungensten Werke hielt:

"Enfin je suis à terminer un tableau grandeur nature pour l'église de la Trinité des Monts, et cet ouvrage est dit-on ce que j'ai fait de mieux." (4)

Auch nach der Überarbeitung äußerte er sich ähnlich zufrieden:

"Je viens de terminer tout-à-fait mon St. Pierre et je puis dire aussi cette fois à mon contentement et à celui de mes meilleurs juges... Cet ouvrage est un des meilleurs par toutes les louables qualités de peinture, de dessin et de couleur." (5)

Wie bei seinen späteren religiösen Gemälden hat sich Ingres hier auf bekannte Vorlagen bezogen: Auf Raffaels Tapisserie "Weide meine Lämmer", zu der drei Skizzen von Ingres Hand existieren (6); eine weitere Quelle ist ein Gemälde Poussins zu demselben Thema, von dem sich ein Stich im Ingres-Museum in Montauban befindet. (7)

Der Einfluß der Nazarener ist hier besonders deutlich; Ingres hat ein Kompositionsschema verwandt, das spezifisch für die Gemälde der Nazarener ist und in Varianten bei den französischen Künstlern häufig zu sehen ist. (8) Keith Andrews geht sogar noch weiter in seiner Behauptung, daß der neue Stil des Malers, bestimmt durch "this intensive and unexpected element", auf die Kunst der Nazarener zurückzuführen sei. (9) Das heißt, daß das erste berühmte religiöse Bild, das Frankreich im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, in dieser Form nicht ohne die Nazarener denkbar gewesen wäre.

"Through gesture and glance, and an utter concentration on the content and inner meaning of the event depicted, to the exclusion of all but the most essential details, Ingres has here produced a truly 'Nazarene' work." (10)

Hardouin-Fugier weist darauf hin, daß Ingres' "Schlüsselübergabe" nicht so sehr als historisch-getreue Wiedergabe der Evangelienstelle (Matth. 16, 16-20) zu verstehen ist, sondern der symbolische Gehalt, verdeutlicht durch die Auswahl und reduzierte Anzahl der Apostel, im Vordergrund steht. (11)

Hinter Christus ist Judas zu sehen, der als einziger eine sitzende Position eingenommen hat und mit abgewandtem Blick zurück auf die Stadt im Hintergrund schaut. Obgleich er nach der Exegese den Verrat noch nicht begangen hat, wird er als Repräsentant des Bösen gezeigt. (12) Bei der Gestalt, die hinter Christus steht, handelt es sich den Texten Ingres' zufolge um Paulus, (13) dessen Wirken als Apostel der Nationen für die Kirche hiermit schon antizipiert wird. (14) Vor Christus kniet Petrus, Stellvertreter der institutionellen Kirche. Er hat die Schlüssel schon in Empfang genommen, die linke Hand ist nach orientalischer Sitte in Ehrfurchtsbezeugung verschleiert. (15) Johannes rechts neben Christus symbolisiert nach dieser Interpretation die mystische Kirche. (16) Hinter ihm stehen, den Dokumenten zufolge, (17) Matthäus als einziger Überlieferer dieser Episode und ein nicht näher bezeichneter Apostel im Profil.

Es ist erstaunlich, mit welcher Grobheit und Schroffheit Ingres seine Figuren gestaltet hat, eine Grobheit, die wahrscheinlich weniger der Charakterisierung der Person dienen soll als vielmehr in der Ausführung liegt.

Die Apostel und insbesondere Christus, der wie ein Denkmal erhöht auf einem Felssockel steht, erscheinen monumental und massiv. Auch die Gesten, sogar die des Händefaltens sind zu posenhaft, theatralisch angelegt und wirken erstarrt und unlebendig. Von Charles Perrier, der Ingres eher wohlgesonnen war, wurde diese Stimmung folgendermaßen beschrieben:

"Ce qui manque d'un bout de la toile à l'autre - c'est la vie, l'action, le souffle général, tous ces corps habilement placés et étudiés paraissent tout d'abord pétrifiés." (18)

Diese Starrheit wird unterstrichen durch den Faltenwurf, der in all seiner Dekorativität nicht fließend wirkt.

Silvestre sprach zu Recht von

"Les apôtres dans le tableau 'St. Pierre recevant les clés' sont drapés de zinc colorié." (19)

Die nach oben zum Himmel verdrehten Augen Christi passen wenig zur Monumentalität des Gemäldes und der Robustheit der Person.

Von einigen Autoren wird das Gemälde wegen seiner plastischen Ausführung als dem Realismus nahestehend eingestuft, (20) doch erinnert der Augenausdruck eher an die Imagerie Ste. Sulpicienne.

Die sanfte, südliche Landschaft im Hintergrund scheint mit ihren weichen, fließenden Linien, der zarteren Farbgebung lebendiger als die erstarrte Menschengruppe im Vordergrund zu sein.

Mit der "Schlüsselübergabe" konnte Ingres seinen ersten größeren Erfolg verzeichnen. (21) Ihr überraschend ultramontaner Inhalt - überraschend, wenn man bedenkt, daß Ingres der Kirche relativ gleichgültig gegenüberstand - entsprach den gerade aufkeimenden antiprotestantischen Tendenzen.

Ingres hat mit diesem Werk

"quintessence d'un art religieux démonstratif et froidement prédicant, glacé jusqu'à en paraître convaincu..." (22)

als erster französischer Künstler ein Gemälde geschaffen, das der religiösen Auffassung seiner Zeit entsprach. Man

kann es als Manifestation der "offiziellen" Religion des 19. Jahrhunderts werten, die sich eigentlich schon selber überlebt hat und deren Ausübung und Demonstration nach außen mehr und mehr in theatralische, posenhafte Leerformeln abgeleitet.

Wie erfolgreich das Bild war zeigt sich darin, daß dieses Thema erst ab 1842, also nachdem das Gemälde in Frankreich bekannt geworden war, häufiger behandelt worden ist. In den livrets wird es davor nur einmal, 1806 aufgeführt. (23)

Ingres' Arbeit wurde schon zu seinen Lebzeiten einige Male kopiert (24), eine Ehre, die nur wenigen Künstlern zuteil wurde.

Der Einfluß von Ingres' Schlüsselübergabe ist bei den meisten späteren Darstellungen deutlich. Auf keinem der dem Verfasser bekannten Gemälde sind alle zwölf Apostel abgebildet.

Nur Picon (Abb. 90) hat wahrscheinlich in Anlehnung an die Raffael-Tapisserie (25), dem Gewand Christi nach zu urteilen, die Handlung nach der Auferstehung verlegt.

De Jonquières, der Christus allein mit Petrus (Abb. 91) ohne die Apostel als Zeugen der Institutionalisierung der Kirche zeigt, weicht als einziger von der vorgegebenen Evangelienstelle ab. Seine Petrusgestalt könnte von Typus und Gestus her von Peruginos Fresko zum gleichen Thema (26) inspiriert sein.

3.5 Das Abendmahl Matth. 26, 17-30; Mark 14, 12-26;
Luk. 22, 7-23; Joh. 13, 1-30

Livrets 6
AN 2
Inventaire 6

Das Abendmahl, eigentlich eine einleitende Episode der Passionsgeschichte soll hier nicht in diesem Kontext behandelt werden, da es nicht den leidenden Christus zeigt, dessen Darstellung im 19. Jahrhundert eine andere Interpretation erfährt, als die übrigen Themen. (1)

Von der Gestaltungsweise her ist "Das Abendmahl" eher den Szenen des Lebens Jesu zuzurechnen.

Obgleich sich dieses Thema für die Ausgestaltung von Johanneskapellen oder Refektorien anbot, ist es, wie aus der Tabelle ersichtlich, selten behandelt worden.

Es ist auffallend, daß die Mehrzahl der Künstler, die sich mit diesem Thema befaßten, zur Lyonnaiser Schule gehörte oder ihr nahestanden.(2) Von daher ist zu erklären, daß die meisten Gemälde den Prinzipien der Lyonnaiser Maler entsprechend als Wandgemälde im Rahmen eines Gesamtprogrammes ausgeführt wurden.

Es ist auf mehrere Gemeinsamkeiten hinzuweisen, die mit der ähnlichen künstlerischen Auffassung der Maler zu erklären sind: Die symmetrische Komposition, die ruhige, undramatische Bildgestaltung, obgleich der Verrat, das Passionsmotiv, bei allen durch die gesonderte Position des Judas gezeigt wird. Der Einfluß der Nazarener, von dem Dorra im Zusammenhang mit Flandrins erstem "Abend-

mahl" spricht, (3) tritt bei keinem anderen Thema so deutlich zutage wie hier. Auf allen Gemälden bildet die frontal ausgerichtete Christusgestalt die Zentralachse, um die die Apostel in einem geschlossenen oder geöffneten Oval gruppiert sind, eine bei den Nazarenern sehr beliebte Kompositionsform. (4)

Die durch die Anordnung der Personen schon vorgegebene Gliederung wird unterstrichen durch die einfache und klare Raumgestaltung. Auf klassische Säulenordnung oder andere, die Architektur betonende Elemente wird verzichtet. Der Raum wird unterteilt durch die abschließende Wandordnung, die durch Fensterbögen oder Holztäfelung hergestellt wird. Nur Périn deutet den Raum allein durch den Fußboden an. Die streng symmetrische Anordnung, die keine Diagonale zuläßt, wie z.B. auf Tintoretto's (5) oder Signorelli's (6) Arbeiten, schließt von vornherein jegliche Möglichkeit zu einer dynamischen Entwicklung oder großen Bewegung aus.

Im Gegensatz zu anderen Interieurbildern wirken diese karg ausgestattet. Abweichend von anderen abendländischen Darstellungen von Gastmählern ist hier nicht das Mahl selbst vorrangig, sondern es wird mit möglichst sparsamen Mitteln angedeutet. Meist sind nur Kelch und Hostie bzw. Brot als Zeichen der Transsubstantiation zu sehen. Der langgezogene, weißgedeckte Tisch, der mit den Bänken oder Stühlen das einzige Mobiliar darstellt, erweckt Assoziationen an eine Kommunionbank.

Obgleich der Verrat immer angesprochen wird, steht die Einsetzung der Eucharistie auf allen Bildern im Vordergrund. Von daher fallen auch psychologisierende Elemente fort. Die Haltung der Apostel ist eher ehrfürchtig und erwartungsvoll auf Christus, den Mittelpunkt, ausgerichtet.

Flandrins Fresko von Saint Germain des Prés (Abb. 93) und Périns Fresko (Abb. 96) der Eucharistie-Kapelle von Notre Dame de Lorette zeigen Christus stehend wie einen Priester, der die Transsubstantiations-Liturgie vornimmt (7), ein ungewöhnliches Motiv, das sonst nur im direkten Zusammenhang mit der Apostelkommunion dargestellt wird.

Flandrin und Janmot (Abb. 92-95)

In diesem Fall ist es naheliegend, auf stilistische Entwicklungen Flandrins und Janmots näher einzugehen, da diese sich zweimal mit diesem Thema befaßt haben.

Flandrins erstes Gemälde (Abb. 92) entstand zwischen 1839 und 1841, die Arbeit für Saint Germain des Prés (Abb. 93) zwischen 1856 und 1863. Janmot führte sein erstes "Abendmahl" für die Krankenhauskapelle von Antiquaille/Lyon 1845 aus (Abb. 94) und das für St. Polycarpe 1855. (Abb. 95) (8)

Man kann auch hier, wie generell bei der Behandlung des Themas, in der Entwicklung Gemeinsamkeiten feststellen. Die vier Gemälde werden grundsätzlich durch die oben beschriebene symmetrische kompositionelle Struktur bestimmt. Auf den früheren Arbeiten werden die Apostel in ihrer Haltung feierlich ernst und fast regungslos dargestellt.

Doch sowohl Flandrin als auch Janmot lockern die streng archaisierenden Tendenzen, die auf den ersten Gemälden vorherrschend waren, in ihren späteren Werken durch fließendere Bewegungen und Haltungen auf. Flandrin löst die

Wandgliederung durch zwei Bögen, die den Blick ins Freie geben, etwas auf; auch die Anordnung der Gruppe wirkt durch den stehenden Christus in der Mitte und die seitlich platzierten Apostel freier.

Die zweite Arbeit Janmots hat die "Apostelkommunion" zur Vorlage. Dieses Thema birgt größere Möglichkeiten als das "Abendmahl," die Apostel als Agierende und nicht nur als Zuschauer zu zeigen.

Ein weiteres, den statischen Charakter auflösendes Element sind die vier über Christus schwebenden Engel, die ein Spruchband halten.

Die Engel könnten als "Angeli missae" verstanden werden, die nach dem Meßgebet das Opfer zu Gottes Thron bringen.
(9)

Bei dem Vergleich der frühen und späten Arbeiten Flandrins und Janmots wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, als habe sich die Entwicklung der Anfänge der Renaissance bis etwa 1480 bei beiden Künstlern - verstärkt bei Janmot innerhalb von zehn, bzw. fünfzehn Jahren nachvollzogen.

Janmots Entwicklung hin zu einem anderen Stil muß sicherlich anders gewertet werden als die von Flandrin. Letzterer verwendete, z.T. inspiriert von jeweiligen architektonischen Gegebenheiten einer Kirche verschiedene Bildformulierungen, die weniger von seiner künstlerischen Entwicklung als von seiner freien Entscheidung für einen Stil bestimmt waren. Daß Janmot bei der zweiten Bearbeitung des Themas zu einer anderen Lösung kam, hängt in erster Linie mit seiner veränderten geistigen und künstlerischen Auffassung zusammen, die ihn, nachdem der Ein-

fluß der Nazarener in seinen frühen Jahren eindeutig
vorherrschend war (10), später als "präraffaelitischsten"
aller französischen Maler erscheinen ließ. (11)

3.6 Weitere Szenen aus dem Leben Jesu, die "Sünderinnen"

	Livrets	AN	Inventaire
Maria Magdalena	15	5 Originale 13 Kopien	4
Matth. 26, 6-13; Luk. 7, 36-58; Joh. 12, 1-8			
Jesus bei Martha und Maria, Luk. 10, 38-42	18	5	1
Die Samariterin am Brunnen, Joh. 4, 1-30	26	9	1

Auf weitere Episoden aus dem Leben Christi vor seinem Tod soll hier nur kurz eingegangen werden. Wichtige und neue Aspekte zur christlichen Ikonographie des 19. Jahrhunderts werden an anderer Stelle so ausführlich behandelt, daß weitere detaillierte Bildbeschreibungen zu Wiederholungen der bereits getroffenen Aussage führen würden.

Die funktionale und inhaltliche Bedeutung der noch vorliegenden Szenen ist ebenfalls geringer als die der bereits besprochenen. (1)

Bei der Themenauswahl lassen sich Parallelen zu den Darstellungen der Wunder vor und nach Christi Tod feststellen. (2) Auch sie fanden im Rahmen von Kirchengestaltungen wenig Verwendung. Bei den Salonbildern überwogen die Darstellungen der "Sünderinnen", da sie ähnlich wie "Die Auferweckung des Töchterlein des Jairus" oder das "Noli me tangere" Gelegenheit boten, Jesus in der Gegenüberstellung mit jungen Frauen zu zeigen und damit Anlaß zu einer intimen, anekdotischen Gestaltungsweise gaben.

Der Maria-Magdalena wurde als einziger Heiligen sogar ein zusammenhängendes durchgehendes Programm in einer Kirche, der Madeleine/Paris gewidmet. Die Gestalt der Maria Magdalena wurde, den Kritikern nach zu urteilen, häufig in theatralischer Pose dargestellt. Zu einem Gemälde von Cabanel heißt es:

"La scène est peut-être tirée
d'un drame d'Alexandre Dumas fils." (3)

"Jesus bei Martha und Maria", ein Thema, das sich gut zur Darstellung von Interieurs und Genrebildern eignete, wurde auch von bekannten Künstlern wie Scheffer, Mottez und Chassériau behandelt. (4) Es lassen sich mehrere Gründe dafür nennen, daß "die Samariterin am Brunnen" das beliebteste Sujet war. Man findet hier den milden, verzeihenden, den Menschen nahestehenden Christustypus wieder, der zeigt, daß auch den Sündern der Weg zum Christentum und damit zur Erlösung offensteht. Auch konnte mit diesem Thema der Vorliebe für Orientalismus und historisierendes Lokalkolorit entsprochen werden. Die meisten Gemälde lassen eher an die Beschreibung eines Rendez-vous in orientalischer Landschaft denken als an die Illustrierung einer religiösen Szene.

Das mag auf einem Salonbild noch normal anmuten, wirkt jedoch in einem Sakralraum deplaciert, besonders wenn es sich wie auf dem vorliegenden Gemälde von Génod (Abb. 97) um ein in einen Neo-Renaissance Rahmen eingefasstes Retabelbild handelt.

Von den konservativen Kritikern wurden die "Sünderinnen-darstellungen", die weniger der Beschreibung des Lebens Christi dienen als der Abbildung von Frauengestalten à la Greuze, mit Entrüstung aufgenommen. (5)

Vor allem dem Grafen Montalembert, einem eifrigen Verfechter der Zensur (6), waren diese Gemälde heidnischen Ursprungs, der mit dem "degenerierten Raffael" in der Neuzeit seinen Anfang genommen hatte (7) ein Dorn im Auge. Er zog gegen diejenigen zu Felde

"qui ne se sont servi de sujets religieux
que pour populariser la victoire de la chair
sur l'esprit." (8)

3.7 Das Wunderwirken Jesu vor seinem Tod

In vorliegender Tabelle werden nur die vom Verfasser bearbeiteten Themen aufgeführt.

	Livrets	AN	Inventaire
Christus wandelt auf dem Meer, Matth. 14, 22-36; Mark. 6, 45-56; Joh. 6, 15-21	11	5	1
Stillung des Sturmes Math. 8, 23-27; Mark. 4, 35-41; Luk. 8, 22-25	16	3	
Des Jairus Tochter Matth. 9, 18-26; Mark. 5, 21-43; Luk. 8, 40-56	18	3	2
Blindenheilung Matth. 20, 29-34; Mark. 10, 46-52; Luk. 18, 35-43	10	1	3
Das kanaanäische Weib Matth. 15, 21-28; Mark. 7, 24-30	2		
Erweckung des Jünglings von Nain Luk. 7, 11-17	6		1
Die Erweckung des Lazarus Joh. 11, 1-36	13	3	5
Verklärung Matth. 17, 1-13; Mark. 9, 2-13; Luk. 9, 28-36	4	2	2

Bis zum 12. Jahrhundert sind die Wunder als Zeichen der göttlichen Offenbarung oft gezeigt worden und sind - vor allem im Spätmittelalter und in der Renaissance - von der Darstellung d e s Wunders - der Auferstehung - abgelöst worden. Fast genauso häufig ist dann auch "Die Auferweckung des Lazarus", die als Vorläufer der Auferstehung Christi galt, zu finden.

Die Wunder sollten den Sieg Christi über die Feinde Gottes, den Satan und den Tod, manifestieren. (1) Christus als Sieger zu präsentieren, bzw. die Manifestation des Göttlichen auf Erden war eine Idee, die der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, die vor allem den Gottmenschen in den Vordergrund stellte, fremd war. Insofern nehmen Darstellungen der Wunder in einer Zeit, in der der "Diesscits gerichtete Wirklichkeitssinn" (2) überhandnahm und der Mensch dazu tendierte, sich selbst mit dem leidenden, unverständenen Christus zu identifizieren, einen relativ geringen Raum ein. Von daher ist auch zu erklären, daß sich nur wenige bekannte Künstler mit dieser Thematik befaßten, die dem modernen Christusbild kaum entsprach.

Bei der Ausstattung der Kirchen sowohl in Paris als auch in der Provinz erscheinen sie nur vereinzelt. Innerhalb der Programme von Kapellen bzw. Kirchen, mit deren Ausgestaltung ein Künstler betraut war, wird nur eine Darstellung erwähnt, "Die Heilung der Blinden und Tauben" in der Eucharistie-Kapelle in Notre Dame de Lorette von Périn. (Abb. 9') Doch gelten Wundertaten offensichtlich nicht mehr als entscheidende berichtenswerte Ereignisse im Leben Christi. Zudem entsprachen sie zuwenig den didaktischen Anforderungen einer religiösen Kunst, die besonders innerhalb von Programmen versuchte, erziehe-

risch zu wirken. Wunder wurden nicht mehr auf ihren auf die Offenbarung bezogenen Lehrinhalt überprüft, z.B. auf die Aussage: "Ich bin das Licht der Welt" bei Blindenheilungen.

In seinem langen und positiven Artikel über Périns Eucharistie-Kapelle wirft Planche dem Künstler eine zu abstrakte Behandlung des Themas "Der lehrende Christus" vor, das mit der Blinden- und Taubenheilung verbunden war.

"M. Périn donne à son Christ guérissant les aveugles et les sourds le nom de Christ enseignant. Quoique les miracles soient un moyen de persuasion dans les questions de foi religieuse, je crois qu'il eût mieux valu nous offrir le Christ au milieu des enfants. Il me semble qu'un tel choix eût été plus conforme aux traditions évangéliques. La foule ne comprend qu'à grand'peine comment une guérison miraculeuse est un enseignement." (3)

In den Salons überwogen die Illustrierungen der Wunder, die Anlaß zur Landschaftsmalerei boten, wie "Die Beruhigung des Sturms", oder "Der wunderbare Fischzug". Für Delacroix waren seine zahlreichen "Christus auf dem See Genesareth" (4) Darstellungen Vorwand, um sich mit einem den Romantikern sehr am Herzen liegenden Sujet, der Navicella, die einsam, den Naturgewalten ausgesetzt auf dem Meer treibt, zu befassen.

Nicht die Stillung des Sturmes ist hier das Wunder, sondern der schlafende Christus selbst, der inmitten des tobenden Orkans und des "Geworfen Seins" in die Natur einen ruhenden Pol zu bilden vermag.

Decamps (Abb. 99)

Auf Decamps Gemälde "Jesus wandelt auf dem See Genesareth" steht die Behandlung der Natur an erster Stelle. Die Gestalten, nur noch als bunte Punkte in ihren Barken bzw. auf dem See zu erkennen, sind zur Nebensache geworden. Der Charakter des Bildes wird nur noch durch das zerklüftete Gebirge, den spiegelglatten See davor und die dunkle Farbigkeit des Abendhimmels bestimmt. Weder die Personen, denen durch die schemenhafte Anordnung im Hintergrund ihre Individualität, ja sogar ihre Identifizierbarkeit genommen sind, können die Dimension des Außergewöhnlichen und Übernatürlichen zeigen, diese Funktion hat die Landschaft übernommen.

"Die Auferweckung des Lazarus", die in ihrer Gestaltungsweise häufig Parallelen zur Grablegung aufweist, ist zu diesen stimmungsbetonten Landschaftsbildern dazuzurechnen.

1857 war es als Thema für den Prix de Rome ausgeschrieben, Preisträger war Charles Sellier. (Abb. 100).

Henri Delaborde nahm das Sujet in sein Programm der Totenkapelle von Sainte Clotilde mit auf. Jedoch zeigte er nicht die Auferweckung, sondern verlegte die vorherige Episode, die Trauer Christi, (Joh. 11, 34, 35) an das Grab des Lazarus.

Ist die Auferweckung des Lazarus als Vorläufer von Christi Auferstehung zu betrachten, so nimmt die Verklärung, die im eigentlichen Sinne nicht als Wunder, aber als eine andere Form der Manifestation des Übernatürlichen zu verstehen ist, die Himmelfahrt vorweg. (5)

Ogleich das Raffael-Gemälde zu diesem Thema (6) im 19. Jahrhundert an Popularität kaum zu übertreffen war - durch die Eroberungszüge Napoleons war es sogar eine Zeitlang im Louvre ausgestellt - haben sich nur wenige Künstler damit befaßt. Orsels für Saint Nizier angefertigte "Verklärung" (Abb. 101) - ein Jugendwerk des Künstlers - (7) ist eine fast exakte Kopie des Raffael-Christus. Bezeichnenderweise werden weder die entsetzten Jünger noch die Propheten gezeigt; losgelöst von diesem Kontext könnte man auch an eine Himmelfahrtsdarstellung denken.

Daß die "Auferweckung des Töchterleins des Jairus" das beliebteste Thema unter den Wunderdarstellungen war, ist damit zu erklären, daß die anekdotische, intime Erzählweise im Vordergrund stehen konnte.

Delorme (Abb. 102)

Delorme schildert den Moment nach dem Erwachen des Mädchens. Nicht Christus, sondern das Mädchen und seine Mutter stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Durch die Konzentration des Lichtes auf Mutter und Tochter werden die Apostel und sogar Christus zu Nebenfiguren. Das Gemälde trug dem Künstler nachträglich eine böse Kritik von Montalembert ein, da dieser die Darstellung als zu profan empfand."

"Ce médecin juif qui semble demander le salaire de ses visites, c'est le Christ ressuscitant la fille de Jaire." (8)

Janmot (Abb. 103)

Zwischen 1836 und 1839 entstand Janmots "Auferweckung des Jünglings von Nain." Henry Dorra hat in diesem Zusammenhang auf den Einfluß der Nazarener, insbesondere den von Overbeck - verwiesen. Zunächst einmal befaßte sich Janmot mit diesem im 19. Jahrhundert selten illustrierten Sujet im Jahr der Fertigstellung von Overbecks Gemälde zum selben Thema. (Abb. 104) Wie Overbeck zeigt Janmot ein nacktes Kind am linken Bildrand, möglicherweise war das als direkter Hinweis auf das Werk des Nazareners zu verstehen. (9)

Ist auch die Komposition der beiden Arbeiten unterschiedlich, so sind in der Auffassung und stilistischen Behandlung, die sich jeweils von der Tradition des Quattrocento ableiten läßt, Gemeinsamkeiten festzustellen: Beide Künstler waren sichtlich um die genaue Wiedergabe des Evangeliums bemüht, jedoch ist die Furcht der vielen Zeugen eher in ehrfürchtiges Staunen und Freude verwandelt. Die relativ große Anzahl von Frauen und Kindern - die Sargträger sind ebenfalls Jugendliche - verleiht den ähnlichen Erbauungsbildcharakter, wie er in den Darstellungen des "Lasset die Kindlein zu mir kommen" zum Ausdruck kommt.

Gauffier (Abb. 105)

1784 teilten sich Gauffier und Drouais den Grand Prix de Rome mit dem Thema: "Das Kanaanäische Weib". Es handelt sich hier um zwei Aufnahmestücke, die einen triumphalen Erfolg verzeichnen konnten. (10) Aufnahmestücke spiegeln am ehesten die jeweils aktuelle Richtung der offi-

ziellen Kunst wider. Sowohl Drouais als auch Gauffier versuchten, mit ihrer Arbeit den Anforderungen des Neoklassizismus gerecht zu werden, der eigentlich im 18. Jahrhundert noch als unvereinbar mit der Ausführung religiöser Sujets galt. (11) Hier wird weder das religiöse Mysterium gezeigt, noch an die Emotionen des Betrachters appelliert wie es z.B. bei den Gemälden von Regnault oder Girodet der Fall war. (12)

Das christliche Motiv erfährt die gleiche Behandlung wie die von der römischen Geschichte inspirierten Historiengemälde der Zeit und unterliegt den gleichen ästhetischen Kriterien. Diese Austauschbarkeit der beiden Bildgattungen, die das gemeinsame Etikett "grande peinture" tragen, tritt zum ersten Mal Ende des 18. Jahrhunderts auf und ist in der offiziellen Kunst des darauffolgenden Jahrhunderts zu beobachten.

Die Erzählung des Kanaanäischen Weibes weist Parallelen zu der des Hauptmannes von Karphanaum auf. In beiden Fällen wenden sich heidnische Hilfesuchende an Christus. Die Heilung erfolgt durch das Wort Christi auf Entfernung, ist also nicht sichtbar. Die Prix-de-Rome-Träger waren damit der Notwendigkeit enthoben, das Wunder selber zu zeigen und bezogen sich vor allem auf das Flehen der Hilfesuchenden, wobei Drouais die Szene bewegter gestaltet. (13) Durch die verzweifelt die Hände ringende Gebärde der Frau und die lebhaftere Apostelgruppe - auch die Geste Christi wirkt großzügiger - könnte es sich auf dem Drouais'schen Gemälde ebenso gut um die Darstellung der Heilung des blutflüssigen Weibes handeln. Auf dem Bild Gauffiers ist die Handlung eindeutig festgelegt durch das auf dem linken Säulenfuß abgebildete Relief, das der Illustrierung des Dialoges zwischen

Christus und der Frau dient:

"Er antwortete und sprach: Es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde. Sie sprach: Ja, Herr, aber doch essen die Hunde von den Brosamen, die von ihrer Herren Tisch fallen." (Math. 15, 26, 27)

Die hinweisende Geste Christi erweckt den Eindruck, als habe er die Idee für seine Parabel von dem Relief übernommen.

Es ist erstaunlich, wie sehr sich die "lebenden" Figuren und die des Reliefs von Ausdruck, Bewegung und Typus her entsprechen. Auch die reihenförmige Anordnung ist dieselbe. Die kniende Frau und der Hund sind jeweils vor die Reihe plaziert. Sogar der Faltenwurf wirkt ähnlich versteinert. Relief- und Bildgestalten sind austauschbar, d.h. man kann sich die Reliefszene als eigentliches Bildgeschehen und das Bildgeschehen als Reliefszene vorstellen.

Die Behandlung der von der klassischen Architektur bestimmten Landschaft und die Anordnung der Figuren zeigen, wie sehr sich Gauffier der neo-poussinistischen Richtung verpflichtet fühlte. Die beiden Gestalten in Rednerhaltung rechts im Hintergrund und eventuell sogar die auf dem Relief abgebildete Frau mit dem Kind auf dem Arm könnten als Reminiszenzen an Poussins "Blindenheilung" gedacht sein. (14)

Desgoffes (Abb. 106)

Desgoffes' Gemälde "Die Blindenheilung" bildet das Pendant zu Corots "Taufe" in der Taufkapelle von Saint Nicolas de Chardonnet. (15) Hier wird ebenfalls deutlich, wie

sehr sich der Künstler an klassischen Vorbildern orientiert hat. Möglicherweise hat er sich bewußt dem Stil Corots angepaßt. Wie Poussin zeigt Desgoffes die Heilung durch Berührung der Augen. Die Disposition der Figuren, die nicht direkt vorn an den Bildrand gedrängt sind, sondern den Mittelgrund einnehmen, weist gleichfalls Ähnlichkeiten auf, wirkt aber wegen des Hochformats auf Desgoffes' Gemälde dichter. Hinter Jesus stehen die ihn begleitenden Apostel. Die Gruppe auf der linken Bildhälfte, die Blinden, ihr Führer und andere Zeugen, scheint wesentlich bewegter durch die flehenden Gebärden der Blinden. Das Geschehen spielt sich auf dem Weg nach Jericho ab. Die Stadt liegt - ähnlich wie auf dem Gemälde Poussins - an einem Abhang. Die Gestalt, die am Wegrand sitzt, könnte gleichfalls von Poussin inspiriert sein.

Möglicherweise hat Desgoffes die Anordnung des knienden und des hinter ihm stehenden Bettlers von einer Gravur Coypels zum gleichen Thema übernommen, die im Katalog der Kollektion Paignon Dijonval 1810 von Benard publiziert worden ist. (16)

Der Vergleich mit dem Gemälde Poussins kann vielleicht verdeutlichen, warum gerade die Wunderdarstellungen im 19. Jahrhundert so wenig Glaubwürdigkeit und Aussagekraft besitzen, obgleich einerseits Poussin nicht unbedingt zu den religiös inspirierten Künstlern seiner Zeit gehört und andererseits das Werk Desgoffes' qualitativ zu den besseren zählt. Poussins Gestalten sind alle unmittelbar und teilnehmend auf die Handlung bezogen; direkt hinter dem Blinden, dessen Heilung vollzogen wird, ist ein Mann, ein Apostel oder ein zufällig anwesender Zeuge zu sehen, der sich in Augenhöhe des knienden Blinden ge-

bückt hat, um das Wunder unmittelbar und aus nächster Nähe beobachten zu können. Auch Gestus und Ausdruck der Apostel verraten gespannte Anteilnahme. Desgoffes verlagert den Akzent vor allem auf die Gestalten der Blinden, deren flehende Gebärde wichtiger ist als der Heilungsprozeß, dieser wird von keinem der Anwesenden mit Neugier beobachtet. Die Dimension des staunenerregenden Wunderbaren ist hier völlig ausgeklammert.

Von Wunderdarstellungen wurde im allgemeinen wenig Notiz genommen, doch erhielt dieses Gemälde positive Rezensionen. (17)

4.1 Das Leben Christi nach seinem Tod

	Livrets	AN	Inventaire
Auferstehung Math. 28, 1-10, Luk. 24, 1-12 Mark, 16, 1-8, Joh. 20, 1-10	14 mal	5 Originale	11
Noli me tangere Mark, 16, 9, 10 Joh. 20, 11-118	17 mal		2 mal
Jesus erscheint dem Thomas Joh. 20, 24-29	11	2	5
Emmausjünger Mark. 16, 12, 13; Luk. 24, 13-35	22		9
Missionsbefehl Matth. 28, 16-20; Mark. 16, 14-16 Luk. 24, 49-50 Joh. 20, 21-23			4
Himmelfahrt Mark. 16, 19, Luk. 50-53	6	5	6

Ähnlich wie die Wunderdarstellungen sind Gemälde zum Leben Christi nach dem Tod relativ selten geworden. Der Heils- und Erlösungsgedanke, zum Ausdruck gebracht durch das Bild des siegenden oder triumphierenden Christus, der nichts mehr gemein hat mit der Vorstellung des Menschgewordenen Gottes, ist dem 19. Jahrhundert fremd geworden. Illustrierungen der Auferstehung, die während der Renaissance und des Barock als d a s zentrale Wunder behandelt worden ist, (1) und der Himmelfahrt dienen nun weniger der Sichtbarmachung oder Anschaubar-

keit der Glaubensinhalte, sondern zeigen mehr das Interesse am historischen Ablauf des Lebens Jesu.

So sind diese beiden Themen in den Kirchen in der Regel in Programme integriert, sei es als letzte Station des Lebens Jesu, sei es als Pendant zu einer Szene der Leidensgeschichte. Der Sieg über den Tod scheint nun weniger wichtig zu sein als Christi Hingabe für die Menschheit im Sterben.

Die Künstler bezogen sich bei der Darstellung dieser Themen auf unterschiedlichste Epochen. Ansiaux zeigt in seiner Auferstehung von 1814 (2), die zusammen mit einer Bekehrung des hl. Paulus für die Kathedrale von Lüttich bestimmt war (3), den von der italienischen Renaissance gemalerei formulierten Typ des Schwebechristus. Signols Gemälde des Querschiffes von St. Eustache (Abb. 27) ist deutlich von der italienischen Hochrenaissance inspiriert und faßt die Auferstehung als "dynamisches Ereignis" auf, "die irdischen Gesetze werden aus eigener Kraft des Auferstehenden überwunden". (4)

H. Flandrin (Abb. 107 - 109)

Flandrins Programm für die Ausgestaltung des Mittelschiffs von St. Germain des Prés lautet: "Le Christ dévoilé aux Chrétiens après avoir été voilé pour les Patriarches et les Juifs." (5) Von daher ist zu erklären, daß der Künstler Christi Leben nach dem Tod außergewöhnlich viel Platz einräumte. Er widmet ihm drei von zehn Darstellungen.

Doch abgesehen davon, daß Flandrin - von einem Theologen für die Auswahl der Zusammenstellung beraten - seinen

Zyklus in einen typologischen Zusammenhang stellte, (6) was zu seiner Zeit als Wiederentdeckung galt, steuerte er keine neuen Aspekte zur Behandlung dieses Themenbereiches bei. Er orientierte sich, wie für den Gesamtzyklus vor allem an Stil und Ikonographie des Quattrocento, die Farbigkeit ist bewußt ruhig, die Kompositionsweise denkbar einfach, möglichst auf eine zentrale Vertikalachse ausgerichtet. Bei der Darstellung der Auferstehung (Abb. 107) zeigt Flandrin ein Motiv, das zum ersten Mal um 1320 auf einem Fresko der Cavallinischule zu sehen ist: (7) Christus steht auf dem Sarkophag wie auf einem Sockel erhöht, und wird durch die zu allen Seiten strebenden Grabwächter isoliert.

Den selten dargestellten Missionsbefehl verbindet Flandrin wie Raffael und Rubens (8) mit der Schlüsselübergabe und verlegt das Geschehen vom Innenraum ins Freie. (Abb. 108)

Auf dem Himmelfahrtsgemälde (Abb. 109) wird weniger Wert auf den Moment der Glorifizierung, als auf den des Entschwebens gelegt, ein Motiv, das vor allem in der Malerei der Gotik zu finden ist. Nur noch das Gewand Christi und seine Füße, die vor den Blicken der Apostel mit einer Wolke verhüllt sind, sind zu sehen. Die Anordnung der zum Himmel schauenden und um die Gottesmutter gruppierten Apostel erwecken Assoziationen an das Pfingstwunder.

Cornu (110)

Ogleich sich Flandrin in seiner Analogie zum Alten und Neuen Testament bereits mit dem Leben Christi nach dem Tod befaßt hatte, erhielt Cornu 1862, noch vor dem Tod

Flandrins (9) von der Stadt Paris den Auftrag, das linke Querschiff von St. Germain des Prés mit Szenen des Übernatürlichen Lebens Christi auszugestalten: "Die Verklärung; Christi Abstieg in den Limbus; Christus, von Kindern umringt; der Missionsbefehl." Auf allen Gemälden wird der triumphierende Christus von einer Mandorla umgeben gezeigt und ohne Wundmale, die an sein Leiden erinnern.

Es mutet befremdlich an, entspricht aber der Auffassung des 19. Jahrhunderts, daß "Christus und die Kinder" in die Darstellungen dieses Themenbereiches aufgenommen werden. (10) Dieser wird damit in eine vertraute, für jeden Menschen erreichbare Sphäre gerückt. Die Mütter mit ihren Kindern und die Apostel befinden sich auf der gleichen Ebene wie der thronende, von einem Lichtschein umgebene Christus. Der Unterschied zwischen himmlischer und irdischer Ebene ist aufgehoben.

Auf den anderen Bildern - sie sind alle nach ähnlichem Schema aufgebaut - ist Christus als Übernatürliche, schwebende Erscheinung zu sehen, die durch die Erhöhung und das Licht von der Umwelt getrennt ist. Im Gegensatz zu Flandrin hat Cornu die Szenen sehr bewegt gestaltet und sich deutlich auf Vorbilder der italienischen Hochrenaissance, insbesondere auf Raffael bezogen, doch wirken hier die übernommenen Haltungen und Gesten nur noch posenhaft und paradoxerweise trotz der Bewegung erstarrt und leblos.

Doch auch 1870 erschien Henri Delaborde die Rückbesinnung auf die Traditionen der Meister noch der Garant zur Aufrechterhaltung der großen Kunst und Cornus Arbeit "le témoignage de ce respect pour les hautes conditions de l'art..." (11) zu sein.

Dem Verfasser sind keine ikonographischen Innovationen zu diesem Themenkreis bekannt, es sei, man berücksichtigt Lehmanns "Der auferstandene Christus läßt die blinden Kinder zu sich kommen" für die Kapelle der Blindenanstalt von Lariboisière, der damaligen "Institution royale de jeunes aveugles," die der Maler 1847 ausgemalt hat.

Man trifft häufig bei der Illustrierung dieses Themenbereichs auf eine ähnlich unglaubliche Gestaltungsweise wie z.B. Magimels "Abstieg in den Limbus". (Abb. 111) Die Bewegung der Christusgestalt erinnert eher an eine choreographische Studie, als daß sie die Hinwendung zur Gruppe von Adam und Eva zum Ausdruck brächte.

In einem anderen Kontext sind die Darstellungen des "Noli me tangere"; "der Emmausjünger" und "Die Ungläubigkeit des heiligen Thomas" zu sehen. Die theologische Bedeutung dieser Themen war zwar geringer, doch gaben sie den Künstlern die Möglichkeit, die eigentlich übernatürlichen Erscheinungen wieder in den Bereich des faßbaren zu verlegen und der jeweiligen Handlung einen intimen Charakter zu verleihen. Damit ist auch zu erklären, daß Illustrierungen dieser Sujets in den Salons häufiger ausgestellt waren als die anderen. Das Leben nach dem Tod konnte hier als ein auf vierzig Tage verkürztes irdisches Leben gezeigt werden, Christus wurde nicht als Vision, sondern als reale Gestalt aufgefaßt.

"Die Noli me tangere"-Darstellungen werden in den Bereich des Alltäglichen gerückt; die Unterhaltung zwischen Maria Magdalena und dem häufig als Gärtner verkleideten Christus steht im Vordergrund und hat den eigentlichen Sinn, die Offenbarung des Göttlichen zu zeigen, ver-

drängt. Wie "Die Auferweckung des Jairi Töchterlein" oder "Die Samariterin am Brunnen" wirkt das "Noli me tangere" wegen des anekdotischen Charakters in Sakralräumen deplaziert, wie z.B. Lethières Gemälde in St. Roch, das von seiner Ausführung her eher an die Gestaltung einer Schäferidylle erinnert als an ein religiöses Gemälde. (Abb. 112)

Auch die Darstellungsmöglichkeiten der Ungläubigkeit des heiligen Thomas waren für Künstler relativ einfach, da Christus leibhaftig erscheint und den Apostel sogar zur Berührung seines Körpers auffordert.

Das Mahl in Emmaus

Das beliebteste Thema war "Das Mahl in Emmaus". Wie schon in der Renaissance- und Barockmalerei war das "Mahl in Emmaus" eines der beliebtesten Themen, denn es bot am ehesten die Gelegenheit zur Gestaltung eines Interieurs oder Genrebildes, auch konnte es als reduzierte Abendmahlszene behandelt werden. In Kirchen gehörte es selten zu einem feststehenden Programm. Da der im Lukasevangelium nicht näher benannte Jünger oft als Petrus gezeigt wurde, ist es einige Male in Petruskapellen zu finden.

Picot (113)

Picot gehörte mit Abel de Pujol, Heim, Couder und Court zu den Schülern der neuen Akademie und Prix de Rome-Trägern. Er malte die Kuppeln von Notre Dame de Lorette und Saint Vincent de Paul aus (12). Auch an der Ausgestaltung einer anderen neuerbauten Kirche, Saint Denis

du Saint Sacrement, war er mit einem Wandgemälde für die Kapelle Saint Denis beteiligt. Picot behandelte das Thema: "Die Jünger von Emmaus" mit möglichst einfachen kompositorischen Mitteln und verzichtete auf alle ausschmückenden Details. Er zeigte den Moment der Offenbarung nach dem Brechen des Brotes. Da die Christus-Gestalt im Gegensatz zu den meisten anderen Darstellungen stehend hinter dem wie ein Altar gedeckten Tisch dargestellt wird, an dessen Querseiten die beiden Jünger in ehrfürchtiger Haltung knien, wird hier vor allem der Bezug zum Eucharistischen Mahl hergestellt, bei dem Christus als Priester und die beiden Jünger als Meßdiener fungieren. Ein leichter Lichtschein weist auf die übernatürliche Erscheinung Christi hin. Einzig der breite Hut und der Stab rechts in der Ecke erinnern an den vorangegangenen Pilgerweg. Der Raum ist nur durch die Fensteröffnung angedeutet, die den Blick auf eine Landschaft freigibt. Der Baum rechts im Bild befindet sich praktisch vor der Maueröffnung und betont damit die abstrakt gehaltene Raumangabe.

Die rot-grüne Farbzusammenstellung des Tischtuches findet sich in den Gewändern des jungen Jüngers, Christi und sogar bei den Früchten auf der Schale wieder.

Die pyramidale Anordnung ist auffallend ausgewogen und harmonisch. Picot hat eine interessante Bildformulierung für dieses Thema gefunden, doch wird die Handlung, wie so oft in der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts, nur durch Gesten, aber nicht durch den Gesichtsausdruck gezeigt.

Die Kritiken zu der Arbeit, die in der Sakralkunst des 19. Jahrhunderts sicher nicht zu den schlechtesten zählt, waren ausgesprochen polemisch und griffen Picot vor allem in seiner Eigenschaft als Maler der Akademie an:

"Dans une chapelle ... travaille dit-on M. Picot, vous savez M. Picot de l'Académie, M. Picot de la peinture terne et fade que vous avez pu voir au Salon." (13)

In einer anderen Rezension wurde Picot als "héritier de Rubens ... mais un héritier singulièrement batard" bezeichnet und ihm wurde eine zu unbestimmte und weiche Farbgebung vorgeworfen. (14) Später hielt das Gemälde dem Vergleich mit der Delacroix'-Pietà nicht stand. (15)

Delacroix

Delacroix zeigte auf seinem Gemälde wie Picot den Moment des Brotbrechens und der Offenbarung. Hier wird die Stimmung hervorgerufen durch die Hell-Dunkel-Effekte und die Dynamik des Bildes, die im wesentlichen durch die Treppe und den asymmetrischen Bildaufbau hergestellt wird.

Die Jünger sind nicht so betont auf Christus ausgerichtet, aber es kommt hier eine innere Spannung sowohl in ihrer als auch in der Körperhaltung Christi zum Ausdruck die auf Picots Werk nicht anzutreffen ist. Auch die Magd die auf der Treppe zu sehen ist, scheint in ihrer Abwärt

bewegung einzuhalten, obgleich sie das Geschehen als Außenstehende nicht begreifen kann.

Nicht nur die Geste des Brotbrechens, sondern vor allem die Haltung und innere Spannung der Personen zeigen die Offenbarung an.

Der Einfluß Rembrandts wird besonders bei dieser Arbeit deutlich. Zunächst einmal wird der Raum wie auf Rembrandts "Philosoph" (16) durch die Treppe charakterisiert. Christus ist wie auf dem Rembrandt-Gemälde zum gleichen Thema (17) vor einen dunklen Hintergrund plazierte, der das Licht, das auf seine Gestalt und den weißgedeckten Tisch fällt, noch geheimnisvoller erscheinen läßt. Auch die Gesten des Erkennens von Seiten der Jünger sind ähnlich verhalten.

Die Kritiken waren zwar positiv, schätzten jedoch die Bedeutung dieses Gemäldes innerhalb des Delacroix-Gesamtwertes relativ gering ein und betrachteten es in erster Linie als gelungenes Genre-Bild:

"M. Delacroix a fait avec le récit évangélique un charmant tableau de genre ... Le Christ n'est à vrai dire reconnaissable que par son nimbe ... Les deux disciples avec leurs beaux habits de fantaisie ne sont guère admissibles au point de vue historique." (18)

Mit den anderen Ereignissen, die dem Tod Christi folgten, befaßten sich nur wenige Künstler, unter anderem auch, weil diese in keiner so ausgeprägten bildnerischen Tradition standen wie die hier behandelten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden einige Gemälde, die an die mystischen Gastmähler Christi erinnern sollten wie "La Sainte Communion" von Charles Michel oder "La

Réception de l'Etranger chez les Trappistes" von Dauban (Abb. 114). Das Leben nach dem Tod bot offensichtlich wenig Gelegenheit zu einer dem 19. Jahrhundert adäquaten Umformulierung des Christus-Bildes. Der anekdotische Charakter des "Noli me tangere" ist ebenso wie der häufig anzutreffende Genre-Charakter des "Emmausmahles" in den vorhergehenden Jahrhunderten schon geprägt worden.

4.2 Der erhöhte Christus

Livrets	5
AN	4
Inventaire	15

Darstellungen des erhöhten Christus wurden, da sie in der Regel für die Halbkuppeln der Chorapsiden oder auch Zentralkuppeln bestimmt waren, als Wandgemälde ausgeführt und waren infolgedessen in Salons oder bei Aufträgen für die Kirchen der Provinz fast gar nicht vertreten. Auch in Paris sind Gemälde zu diesem Themenbereich, dessen Darstellungsweise Monumentalcharakter bedingte, selten, denn nicht alle Gotteshäuser waren von ihren architektonischen Gegebenheiten dafür konzipiert.

In neuerbauten Kirchen - sofern sie nicht im gotischen Stil erbaut waren wie Sainte Clotilde, oder dem besonderen Kult eines Heiligen gewidmet waren wie Notre Dame de Lorette - war die Halbkuppel der Chorapsiden fast immer für die Gestaltung des erhöhten Christus reserviert.

Wie bei keinem der in diesem Zusammenhang behandelten Themen bestand, bedingt durch den Monumentalcharakter der Darstellungen, der Anspruch, den Gesetzen der "Grande Peinture" gerecht zu werden. Von daher ist auch die Anlehnung an bewährte Vorbilder zu erklären, die bis zur byzantinischen oder frühchristlichen Monumentalmalerei gingen.

1845 gab Didron ein Handbuch der christlichen und lateinischen Ikonographie heraus (1), das auf lebhaftes

Interesse stieß. Es handelt sich um die erste Übersetzung einer Anleitung zur Malerei, die einem Manuskript des Klosters Athos entnommen war. Das Traktat war nicht nur als Hilfe zur Entschlüsselung byzantinischer und frühchristlicher Ikonographie gedacht, sondern galt im 19. Jahrhundert auch als "Rezeptbuch" zur Ausstattung neobyzantinischer oder gotischer Kirchen (2). Die Künstler wurden damit zu einer unpersönlichen Gestaltungsweise aufgefordert, die dem individuell geprägten religiösen Empfinden völlig fremd sein mußte. Hier wird in besonderem Maße deutlich, wie sehr sich die Künstler einer äußeren Form bedienten, bewährte Rezepte zur Gestaltung eines Themas übernahmen. Dabei ließen sie jedoch die Beziehung zur eigenen Zeit, sogar zur eigenen Tradition, die mit der gotisierenden Malerei immerhin gegeben war, außer Acht. Es spielte keine Rolle, daß der Bildtypus der römisch/ravennischen Kunst unter anderem mit der Absicht geschaffen worden war, Schriftersatz für Analphabeten zu sein oder daß sich die Forderung nach genauer Überlieferung der Darstellungsformen häufig weder mit der Architektur der auszumalenden Kirchen, noch mit dem eigenen Stil, dem es an gewünschter Naivität fehlte, in Übereinstimmung bringen ließ.

Picot (Abb. 115)

Die Vorbilder für Picots "Thronenden Christus" sind sicherlich in den ersten christlichen Apsismosaiken zu suchen. Besonders deutlich ist die Ähnlichkeit mit dem Mosaik von San Paolo Fuori Le Mura, was die kompositorische Anordnung betrifft und San Appolinare Nuovo in Ravenna. (3)

Wie in San Appolinare bildet Picots Thronbild in Saint Vincent de Paul den Abschluß einer Märtyrerprozession, die hier von H. Flandrin gestaltet wurde. Das weist darauf hin, daß beide Künstler trotz der stilistisch verschiedenen Ausführungen, die allgemein kritisiert wurden, (4) wahrscheinlich doch gemeinsame konzeptionelle Überlegungen angestellt haben. Picots Halbkuppelfresko zeigt den thronenden Christus zwischen zwei Engeln. Der Typ des bärtigen Christus sollte in der frühchristlichen Kunst der Betonung der göttlichen Würde dienen. Die Engel zur Rechten und zur Linken Christi weisen auf die Audienz des göttlichen Königs hin. (5) Picot hat den Zeremonienstab des Engels zur Rechten zum Schwert des Jüngsten Gereichtes umgewandelt.

Der Künstler hat den unteren Streifen, auf dem in San Paolo die Apostelhuldigung dargestellt ist durch Stufen und eine Sockelzone ersetzt, die den Thron für die knienden Engel und Menschen unerreichbar macht. Damit entsteht der Eindruck, als knie die Gruppe vor einem Standbild, ohne Bezug zur himmlischen Sphäre. Auf den Stufen ist der kniende Heilige Saint Vincent de Paul, der Christus Findelkinder darbietet, zu sehen. Rechts und links von dieser Gruppe befinden sich Engel, in Intercessio-Haltung. Diese Gruppe wird wiederum von stehenden Kirchenvätern und Aposteln flankiert.

Picot hat in Anlehnung an seine Vorbilder auch die Bedeutungsperspektive wieder eingeführt, die jedoch zu der Lebendigkeit und zum Teil plastischen Ausführung seiner Figuren in Diskrepanz steht. Sogar der überdimensionale Christus hat seinen Blick nicht geradeaus, sondern nach oben gerichtet, als gäbe es noch eine erhöhte himmlische Dimension.

Die Wiedereinführung der Bedeutungsperspektive, die so wenig mit Theologie und künstlerischen Erkenntnissen der Neuzeit in Übereinklang zu bringen war, wurde auch von der zeitgenössischen Kritik angegriffen.

"Pourquoi ce Christ colossal? Cette façon d'exprimer la grandeur morale par la grandeur matérielle et de proportionner la taille des personnages à leur degré de sainteté, c'est le procédé des enfants et par conséquent ... des religions au berceau. ... Alors il ne faut pas les rendre vivants. Plus vous les rendez vivants, l'un et l'autre, moins nous ne pouvons admettre que l'un n'ait que 5 pieds lorsque l'autre en a vingt. Cette disproportion ne serait tolérable que si nous apercevions clairement qu'elle n'est qu'un symbole." (6)

H. Flandrin (7)

a) St. Paul de Nîmes

Auch Flandrin zeigte auf dem Gemälde der Zentralapsis in St. Paul de Nîmes einen überdimensional großen Christus, vor ihm in Proskynese einen König und einen Sklaven. Das Motiv der Proskynese war Flandrin möglicherweise von Abbildungen der Hauptportallunette der Hagia Sophia (8) bekannt. Die Gleichstellung von König und Sklave vor Gott, ein ikonographisches Motiv, das sonst auf der Darstellung von Totentänzen zu finden ist, mag vom Gedankengut der Revolution von 1848 herzuleiten sein, der Entstehungszeit von Flandrins Ausmalung. Zumindest wurde es als gelungener Ausdruck der Brüderlichkeit, die 1848/49 als das "Neueste und originellste Dogma" des Christentums (9) gefeiert wurde, betrachtet. (10)

b) St. Martin d'Ainay (Abb. 116)

Zu den Hauptwerken H. Flandrins zählt die Ausmalung der Chor- und Seitenapsiden der romanischen Basilika St. Martin d'Ainay. Diese Arbeit entstand 1855 mit Hilfe seiner Schüler Lamothe und Poncet im Auftrag des Pfarrers dieser Gemeinde. (11) Aufgrund der ausgesprochen schlechten Lichtverhältnisse (12) und angeregt durch die romanische Architektur, die wenig Möglichkeit zur Gestaltung komplizierter Szenen bot, entschied sich Flandrin für ein einfaches, in byzantinischer Manier ausgeführtes Programm.

"Mon programme consiste dans les 7 figures du Christ, de la Vierge, de Ste. Blandine, de Ste. Clotilde et de St. Potin, St. Martin, St. Michel ... (13) Le parti le plus archaïque et peut-être le plus convenable est celui qu'on le voit partout ... l'avantage que je trouverais serait de donner à la Vierge par le rôle qu'elle remplit, une dignité qui la met au dessus des autres figures et cependant laisse franchement dominer celle du Christ..." (14)

Abgesehen von der zu perfekten zeichnerischen Ausführung, die die Figuren im Verhältnis zur Schlichtheit der Komposition und Gestik zu elegant erscheinen läßt, war Flandrin mehr als andere Künstler seiner Zeit bemüht, seinen Stil den Anforderungen der byzantinischen Malerei auch in Details anzupassen. Flandrin hat mehrere byzantinische Elemente verwandt: Die übernatürliche Größe Christi, die deutlich voneinander abgegrenzten Figuren - nur zwischen Maria und Blandine besteht ein direkter Kontakt - die Namensinschriften, die die Heiligen trotz ihrer Attribute kenntlich machen, die symmetrische Anordnung, die klaren Farben, bei denen Rot, Grün und Weiß dominieren, und den Goldgrund, der zum Teil auch zur Aufhellung der Apsiden benutzt wurde. (15) Maria

und Michael werden durch ihre unmittelbare Nähe zu Christus und dadurch, daß sie die einzigen stehenden Figuren sind besonders hervorgehoben.

Die Darstellung der beiden Äbte St. Badulph und St. Benedikt in den Seitenapsiden vervollständigen Flandrins Ausmalung.

Die strenge, auf ausschmückende und anekdotische Details verzichtende Ausführung entsprach offenbar wenig dem Geschmack des Lyonnaiser Publikums. (16) Die positive Beurteilung des Pfarrers von St. Pulgent ist als typisch für die Einstellung der katholischen Kirche zur religiösen Kunst zu werden:

"Cette peinture austère ne prétend passer par les organes que pour arriver à l'âme par les yeux, comme une parole modeste et simple frappe les oreilles pour faire parvenir la pensée à l'esprit; le signe extérieur n'est que son revêtement indispensable. Ces peintures appartiennent éminemment à l'école spiritualiste." (17)

Amaury-Duval (Abb. 117)

1849 begann Amaury-Duval, assistiert von Benouville, mit der Ausmalung von Saint Germain en Laye. Obgleich dem Künstler die im 19. Jahrhundert seltene Möglichkeit zu einer einheitlichen Ausgestaltung gegeben war, verwendete Amaury-Duval diverse Stilmittel: Die Marienkapelle erinnert wie seine Ausmalungen von Saint Germain l'Auxerrois an Fra Angelico; die Seitenkapellen (18) sind von der Kompositionsweise her eher ans Trecento angelehnt. Sie haben inhaltlich keinen Bezug zu den (schlecht erhaltenen) Ausmalungen des Mittelschiffes, die das Evangelium, vor allem die Gleichnisse illustrieren,

und stilistisch an Masolini, Masaccio und teilweise auch an Raffael orientiert sind.

Die Halbkuppel der Chorapsis, wie die Apsiden der Lateralkapellen auf Goldgrund gemalt, weist byzantinische Elemente auf. Sie zeigt den thronenden vom Auserwählten umgebenen Christus. Wie auf dem "Jüngsten Gericht" von Giotto (19) hält Christus die Arme ausgebreitet. Ein Schlitz in seinem Gewand erinnert an seine Seitenwunde.

Zur Rechten und Linken von Christus stehen vier Palmen tragende Engel. Die Zahl weist auf die vier himmlischen Wesen hin.

Die Erwählten sind im Halbkreis zu beiden Seiten des Thrones angeordnet. Entsprechend den Tugenden, die sie im Leben ausgezeichnet haben, sind sie in Dreiergruppen zusammengefaßt. Die Tugenden sind mit roten, die Namen der Heiligen darunter mit schwarzen Inschriften gekennzeichnet.

Amaury-Duval war aufgrund seines zeichnerischen Talentes zu Ruhm gekommen, doch sind hier die in die Länge gezogenen Gestalten eigentümlich unproportioniert. Von daher wirken die Gesichter so verzerrt, daß der Eindruck entsteht als betrachte man das Gemälde in einem Zerrspiegel.

Die Bedeutungsperspektive ist, da Christus auf anderen Darstellungen innerhalb desselben Raumes in Naturgröße wiedergegeben wird, noch befremdender und deplazierter als auf dem Picot-Gemälde von Saint Vincent de Paul.

Im folgenden sollen die Kritiken zu Amaury-Duvals Ausmalungen ausführlich zitiert werden, da diese exempla-

risch das Unbehagen am eklektischen Verfahren, das hier besonders deutlich wird, zum Ausdruck bringen. Charles Perrier lobte die Fresken des Mittelschiffs, die seiner Ansicht nach zur "großen wahren Malerei" gehörten, doch zeigte er sich weniger einverstanden mit dem zu byzantinischen Christus:

"Cette figure roide et conventionnelle n'est pas du tout à sa place au milieu de cette foule des Saints qui n'ont rien emprunté au gothique primitif. J'aime Giotto et Cimabue ... mais je désire qu'on les laisse en paix, dans leurs musées et dans leurs basiliques et surtout je n'admette pas que sous la couleur de rechercher la tradition, on abjure volontairement toutes les conquêtes de la science pour rétrograder jusqu'au 15^e siècle. Etudiez les anciens maîtres pour vous inspirer d'eux, rien de mieux, mais ne les imitez pas. A quoi bon?" (20)

About hatte ähnliche Vorbehalte:

"Malheureusement M. Amaury Duval gâte à plaisir les heureuses qualités qu'il a reçues, lorsqu'il imite les maîtres ascétiques de la peinture primitive ... Pourquoi chercher la naïveté lorsqu'on sait tout, et dépenser tant d'adresse à se rendre maldroit? Un peintre célèbre de notre temps disait ...: La naïveté d'Amaury est celle d'une veuve de quarante ans, qui demande si les enfants se font par l'oreille ..." (21)

Sogar der konservative Delaborde meldete Reserven hinsichtlich der Fresken Duvals an, da sie weder von der Kreativität noch Vorstellungskraft des Künstlers zeugten und sich zu sehr in den Dienst der Tradition stellten. (22)

Dem heutigen Bildbetrachter erscheint es verwunderlich, daß in einem Jahrhundert, in dem sich die Mehrzahl der Künstler über einen tradierten Stil definiert und sich so einer bestimmten Kunstrichtung zugehörig fühlt, gravierende Unterschiede etwa zwischen der Kunst eines

Amaury-Duval und eines H. Flandrin festgestellt werden, die für den Verfasser nur gradueller Natur sind und in ähnlicher Form das gleiche Kunstwollen beinhalten. Aufgrund eines anderen Verständnisses ist die heutige Sichtweise nicht mehr geschärft genug, um herauszufinden, wann die Kunst, insbesondere die der "Néo-gotiques" als eklektisch und wann sie als innovatorisch galt. Leichter nachzuvollziehen sind die Kriterien zur Beurteilung der religiösen Gemälde der Künstler, die den offiziellen Stil der Akademie in der Tradition Davids vertraten und auch damals schon als "Pompier" galten.

Die Darstellungen des erhöhten Christus, die nun beschrieben werden sollen, sind an Vorbildern der Renaissance und französischen Klassik orientiert. Aufgrund ihrer Monumentalität und des hohen künstlerischen Anspruchs, der sich mit ihrer Ausführung verband, zählten diese Arbeiten in den Augen der Zeitgenossen zu den größten Werken der betreffenden Künstler.

Ziegler (Abb. 118)

Ursprünglich war Delaroche, wahrscheinlich Dank des Einflusses seines Schwiegervaters Horace Vernet mit der gesamten Ausmalung der Madeleine-Kirche betraut. (23) Doch wurde der Auftrag bald wieder durch Intervention von Thiers rückgängig gemacht - die Ausstattung der Madeleine wurde vom Staat finanziert - da es in den dreißiger Jahren noch als gewagtes Unternehmen galt, einem Künstler die Ausgestaltung einer Kirche allein zu überlassen (24). Zudem gefiel Thiers Zieglers Konzeption zu einer "Geschichte des Christentums" so sehr, daß er ihn mit der Ausmalung der Kuppel der Madeleine beauftragte. (25)

Zieglers "Histoire du Christianisme" war eines der typischen ehrgeizigen Projekte des 19. Jahrhunderts, das von dem Anspruch, seiner eigenen Zeit ein Denkmal zu setzen, geprägt war. Die ganze Geschichte des Christentums, personifiziert durch die bedeutendsten Vertreter und Förderer der Ost- und Westkirche sollte in dem Fresko festgehalten werden.

Die historischen Gestalten sind in einem Kreis auf breiten Stufen angeordnet, die zum thronenden, von den zwölf Aposteln umgebenden Christus hinaufführen. Maria Magdalena, die Schutzpatronin der Kirche kniet mit einem weißen Gewand bekleidet vor Christus. Ein Spruchband, mit der Inschrift "Dilexit Multum", das von drei Engeln in Raffaelmanier gehalten wird, verweist auf ihre Geschichte.

Die Gruppe der himmlischen Gestalten - im Hintergrund sind Heilige und Auserwählte zu sehen - sind von den anderen Figuren durch eine Wolkenbank getrennt.

Napoleon ist am unteren Bildrand in der Mitte zu sehen. Er nimmt als direktes Gegenüber zu Christus im Kreis der Personen, zu denen in bunter Reihenfolge u.a. Constantin, Clodwig, Jeanne d'Arc, Raffael, Dante, Michelangelo und Pius VII. gehören, die exponierteste Stellung ein, ein Zeichen für den unter Louis-Philippe neu-aufflammenden Napoleonkult.

Der Künstler war um eine möglichst genaue historische Autentizität bemüht, was die Wiedergabe der Kostüme, Kronen und anderer Details betrifft. Bei der Darstellung der Gesichter orientierte er sich an bekannten Bildvorlagen, die als relativ genaue zeitgenössische Portraits

galten, zum Beispiel Giottos Dante oder Davids Pius.
(26)

Jedoch gehen die Details und einzelne Szenen wegen der zu großen Ansammlung von Menschen unter.

Auch die Bezugnahme auf die Geschichte der Magdalena, die keinen inhaltlichen Zusammenhang zu dem Gesamtbild aufweist, wirkt eher störend und verwirrend.

Der Aufbau des Freskos, die Einteilung in eine himmlische und eine irdische Zone, die Putti, die vor der Wolkenbank schweben und auch der thronende Christus sind offensichtlich von Raffaels Disputa (27) inspiriert. Möglicherweise ist die Erinnerung an Raffael, der mehr noch als Michelangelo als der Künstler galt, der die Freskotechnik zur höchsten Vollendung gebracht habe, als Hinweis auf die Bedeutung der Monumentalmalerei gedacht gewesen, die zur Ausgestaltung von Kirchen seit kurzem erst wieder als adäquateste Ausdrucksmöglichkeit anerkannt worden war (28). Zieglers Kuppelgemälde galt als eine Art Pionierarbeit auf dem Gebiet.

Bei der Kritik fand die "Geschichte des Christentums" eine sehr geteilte Aufnahme, vielleicht spielte dabei auch die persönliche Abneigung gegen den für seinen Ehrgeiz bekannten Künstler eine Rolle. (29)

Dem traditionellen Kunstverständnis Gautiers kam Zieglers anspruchsvolles Projekt sehr entgegen:

"Sa coupole est ... le plus beau est le plus vaste morceau de peinture religieuse que nous possédions... les églises comme la Madeleine n'abondent pas dans ce siècle peu fervent. M. Ziegler a compris la gravité de son oeuvre;

il y a mis tout l'amour qui fait les peintures éternelles et place le peintre à côté de ceux dont il a retracé le triomphe." (30)

Larivon ist einer der wenigen Kritiker, die den in dieser Arbeit manifesten Anspruch auf Größe verurteilten:

"M. Ziegler était chargé là d'un des plus importants travaux de peinture ... et il l'a traité avec un sans-façon, un laisser-aller, une outrecuidance inconvenables." (31)

In einer früheren Kritik weist derselbe Autor auf die Diskrepanz zwischen künstlerischem Anspruch und mangelhafter Ausführung hin, die nach Meinung des Verfassers entscheidend dazu beigetragen hat, daß das Werk so schnell in Vergessenheit geriet:

"La raison et la convenance sont des choses dont M. Ziegler paraît se soucier assez peu: Il lui fallait du bruit, du tapage, quelque sujet... qui eût un faux air de profondeur. ... Nous ne trouvons rien que de petites pensées au-dessous de l'enveloppe pâteuse dont il a gratifiée chacun de ses personnages. L'exécution de cet ouvrage répond assez exactement à l'incohérence des idées qui a présidé la composition. Cela est commun et vulgaire, lourd et pâteux, sans élévation et sans grandeur... La couleur est agréable mais sans fraîcheur... le dessin ... est mou, sans caractère et accent."
(32)

Abel de Pujol (Abb. 119)

Abel de Pujol gehörte zu den David-Schülern und Institutsmitgliedern, die sich in erster Linie mit Monumentalmalerei befaßt haben und deren Karriere nach eigener Aussage mehr von der Gunst der Auftraggeber, als von der des Publikums gefördert wurden:

"Dans ma longue carrière d'artiste, je n'ai pas vendu un pouce de peinture au public; et si je n'avais pas pour mécène le Directeur des Beaux-Arts et le Préfet de Paris, je serais certainement mort de faim." (33)

1838 erhielt er den Auftrag zur Ausgestaltung der Chorapsis der drei Jahre zuvor fertiggestellten Kirche St. Denis du St. Sacrement.

Das Gemälde zeigt Gottvater zwischen Gottsohn und Maria. Die Trinität, bzw. Quaternität, da Maria gleichberechtigt wie der Gottessohn behandelt wird, (34) wird vervollständigt durch die sieben Lampen, das Symbol der sieben Gaben des heiligen Geistes.

Die Hauptgruppe wird von den zwölf Aposteln umrahmt. Wie bei anderen religiösen Bildern auch, war Pujol zur Typisierung seiner himmlischen Gestalten offensichtlich von mythologischen Vorlagen inspiriert, was ihm von der Kritik zum Vorwurf gemacht wurde.

"Lorsque le Christ est calqué sur l'Appollon Pythien, lorsque les Apôtres empruntent leurs attitudes aux Antonins ou Achilles... nous ne reconnaissons plus le Christ." (35)

Als schockierend wurden auch die kräftigen, bunten Farben empfunden (36), deren Grellheit und Buntheit durch den Lichteinfall von oben und einer Grisaille, die auf dem unteren Streifen zu sehen ist, besonders betont werden.

Die Behandlung der Perspektive auf einer gewölbten Fläche hat dem Künstler sichtlich Schwierigkeiten bereitet. Einzig die zentrale, Jupiter gleiche Figur des thronenden Gottvaters ist perspektivisch richtig gesehen. Alle anderen Figuren scheinen zu schweben oder nach vorne hinunterzufallen. Ein Kritiker verglich die

Haltung der Christusgestalt mit der eines Schwimmers, der zum Kopfsprung ansetze. (37)

Die von Abel de Pujol gewählte Darstellungsweise läßt an die im 19. Jahrhundert sehr beliebten Dioramas denken, auf denen der Mittelpunkt klar und scharf zu sehen ist, während die Abbildung zum Rand hin immer verschwommener und verzerrter wird.

Der inhaltliche und formale Anspruch dieses Werkes kontrastiert mit der Ausdruckslosigkeit der Gesten und Gesichter, die hier sicher nicht wie in der byzantisierenden Malerei intendiert war.

Ausdruckslosigkeit ist nicht mehr als Zeichen für die Unnahbarkeit Gottes zu werten, sondern ist nur noch Banalität.

Roger (Abb. 120)

Der Triumph Christi nach einer Prophezeiung von Jesaja ist die Programmvorlage für die zwischen 1859 - 60 entstandene Zentralkuppel von St. Roch.

Die Kuppel ist durch vergoldete Kariatyden in vier Felder aufgeteilt, auf denen Christus als Gesetzgeber, Retter, König und Richter zu sehen ist. Christus als Gesetzgeber wird stehend zwischen der Ecclesia und St. Rochus gezeigt. Als Retter präsentiert er, flankiert von zwei Engeln seine Wunden. Christus-König steht seitlich zur Rechten des Gott-Vaters. Die Ausrichtung im Profil, wie wir sie hier sehen, ist ungewöhnlich für die Darstellung des erhöhten Christus. Christus als

Weltenrichter bildet das Pendant zu Christus, dem Retter. Auch hier wird er zwischen zwei Engeln thronend, die den himmlischen Zorn bzw. die Milde symbolisieren, abgebildet. (38)

Rogers Arbeit zählt innerhalb der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts nicht zu den bedeutendsten Werken. Doch kann man es dem Künstler als Verdienst anrechnen, daß er sich sowohl stilistisch, als auch von der Ikonographie her den Bedingungen der klassizistischen Architektur von St. Roch angepaßt hat, so daß das Kuppelfresko im Gegensatz zu vielen anderen Wandgemälden aus dieser Zeit nicht "störend" oder "falsch" wirkt.

Daß es Roger so leicht fiel, seinen Stil den diversen architektonischen Gegebenheiten anzupassen (39) zeugt jedoch auch davon, daß er religiöse Kunst nicht zu einer persönlichen Aussage nutzte, sondern in erster Linie als Mittel zur "grande décoration" verstand. Von daher ist auch zu erklären, daß sein Werk in all seiner Korrektheit nur Formen, aber keinen Inhalt weitervermittelt.

Auf den Mangel an Ausdruck und Gefühl in Rogers Kuppelfresko ging auch Delaborde in seiner generell recht positiven Kritik ein. (40)

Anders lautete Dax' Artikel im Artiste, der in einem Satz fast alle Allgemeinplätze zur Beurteilung von Sakralkunst vereinigte:

"C'est le style pieux de Flandrin, c'est le style onctueux d'Orsel, c'est l'esprit catholique de l'Ecriture." (41)

4.3 Herz Jesu

Der ikonographische Typus des Christus Cardiophorus existiert erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ist in dieser Form auf die 1673 zum ersten Mal auftretenden Visionen der Nonne Marie Alacoque zurückzuführen. Ihrer Aussage zufolge erschien ihr Christus mit fünf leuchtenden Wunden und flammendem Herzen (1).

Eine Federzeichnung von ihrer Hand gibt nur drei Nägel, das Herz mit der Inschrift CARITAS und umrahmt von einer Dornenkrone wieder. Aus der Herzöffnung kommen Flammen und ein Kreuz hervor. Daraus ist ersichtlich, daß ihre Visionen sicherlich von den Devotionalbildchen zu diesem Thema, die insbesondere in Klöstern beliebt waren, inspiriert worden sind.

1685 wurden die ersten Herz-Jesu-Andachten abgehalten und 1865 die Herz-Jesu-Verehrung offiziell von Papst Clemens XIII. anerkannt. (2)

Ein Grund zur Unterstützung dieses Kultes von offizieller Seite, der in Polen und Frankreich vor allem durch Marie Leczynskaya, der Frau Ludwigs XV. Verbreitung fand, ist zunächst darin zu suchen, daß das Herz im Rahmen der Gegenreformation als Symbol der allumfassenden Liebe Gottes angesehen wurde.

Mit der Errichtung der Basilique du Voeu national du Sacré Coeur" in Paris erreichte die Herz-Jesu-Verehrung ihren Höhepunkt.

Die überraschend schnell anwachsende Popularität dieses Kultes brachte es mit sich, daß gegen Ende des 18. Jahr-

hunderts und vor allem während des 19. Jahrhunderts zahlreiche Gemälde und Statuen des Christus Cardiophorus entstanden.

Damit leisteten das späte 18. Jahrhundert und das "Siècle Stupide" ihren einzigen neuen Beitrag zur christlichen Ikonographie. In der französischen Kunst ist keine Arbeit zu diesem Thema auf Grund ihrer künstlerischen Qualitäten bekannt geworden.

Im 19. Jahrhundert waren Darstellungen des Christus Cardiophorus hauptsächlich als Devotionalbilder der Imagerie Populaire zu finden. Sie wurden ebenfalls in das Bildrepertoire des Epinal aufgenommen (3), ein Indiz für ihre Beliebtheit bei einer breiteren Bevölkerungsschicht. Hier wird Christus, der seine Wunden und sein Herz präsentiert, umrahmt von Motiven aus der Transsubstantiationssymbolik gezeigt. Die Verbindung dieser Bildelemente wird in der offiziellen Malerei von Lavergne übernommen. Hier deutet Christus mit seiner Rechten auf sein Herz, in der linken Hand hält er einen Kelch, über dem eine Hostie schwebt. (4)

Wie nirgendwo sonst in der Sakralkunst haben sich die Künstler, die sich mit dem Thema befaßten, in dieser direkten Form der Bildsprache der Andachtsgraphik bedient, was sicherlich auch damit zusammenhängt, daß dort seine ikonographischen Ursprünge zu suchen sind.

Diese Thematik war ähnlich wie "Christus als Kinderfreund" oder "Christus im Tempel" mehr als andere Sujets von vornherein für als kunstfern geltende Zielgruppen, nämlich Frauen und Kinder bestimmt.

Livrets	15 mal
AN	3 mal
Inventaire	7 mal

Herz-Jesu-Darstellungen sind am häufigsten in Gotteshäusern, vor allem den Sacre-Coeur-Kapellen als Ort der Andacht zu finden. Relativ viele Gemälde stammen von unbekannten Malern und sind nicht im Auftrag der Stadt entstanden, sondern private Schenkungen. Auffallend ist die hohe Prozentzahl an künstlerisch und gesellschaftspolitisch zweitrangigen Kirchen, die mit Herz-Hesu-Bildern ausgestattet worden sind. Der Inventaire erwähnt sie oft mit dem Zusatz "sans valeur artistique appréciable" (5).

Die auf eine materielle Bildformel gebrachte Aussage des Herz-Jesu-Kultes stimmte in ihrer Naivität und Trivialität zu wenig mit der Religiosität der doch zumeist philosophisch gebildeten Künstler überein. Hier ist der Versuch unternommen worden, einen komplizierten symbolischen Gehalt, nämlich die Liebe Christi zu den Menschen, auf eine möglichst einfache realistische Ebene zu bringen. Diese Darstellungsweise konnte der nicht mehr von mystischen Vorstellungen geprägten religiösen Auffassung des 19. Jahrhunderts nicht mehr entsprechen.

Von der Kunstkritik wurde diese ikonographische Neuerung als Kuriosum abgehandelt, dem man mit Unverständnis gegenüberstand.

"Où diable M. Delaval a-t-il pu penser que le coeur du Chr. embrasé d'amour pour les hommes était une chose à peindre matériellement? Où a-t-il cherché les rayons lumineux qui s'échappent de la poitrine du Sauveur comme de la lentille d'une optique? Cette fantasmagorie serait sifflée

chez les Hurons et on la présente aux dévotes françaises! ... Il faut avoir bien en mépris les bonnes femmes de notre pays!" (6)

Auch P. Mantz äußerte sich nicht positiver:

"La congrégation du Sacré Coeur est représentée par M. Gerard Seguin et M. Claudius Lavergne. Grand bien leur fasse! ... Bien des gens pourraient en rire. Et cependant comme c'est grave ... par exemple une maison des pauvres filles qui attend que ce tableau lui soit envoyé. - Quand on les convie aux splendeurs de l'art c'est pour leur montrer l'absurde." (7)

Beide Kritiken nehmen nur Bezug auf das Thema, das ihnen völlig absurd erscheint, ohne etwaige künstlerische Leistungen zu berücksichtigen. Auffällig ist, daß beide Rezensenten für sentimentalistisch-religiöse Malerei selbstverständlich Frauen als Zielgruppen annehmen.

Die Gestaltungsweise der einzelnen Gemälde weicht nicht wesentlich voneinander ab; was wiederum ein deutlicher Hinweis darauf ist, wie sehr sie der Serienproduktion der Andachtsgraphik angenähert waren. Die Herz-Jesu-Bilder hatten auch in der offiziellen Malerei einzig die Funktion, das Gemüt des Betrachters anzusprechen. Didaktische oder erzählerische Elemente fallen völlig weg. Der süßlich-sentimentale Gesichtsausdruck, der ausnahmslos allen dem Verfasser bekannten Gemälden gemein ist, ist ebenfalls auf die Funktion dieser Bilder zurückzuführen. Der Akzent wurde immer auf den von der Nazarener Malerei inspirierten sanften, milden Christustyp gelegt, der frontal zum Betrachter ausgerichtet entweder auf sein flammendes Herz vor der Brust hinweist oder, wie auf dem ersten Herz-Jesu-Bild, das Battoni 1760 für San Gesu in Rom angefertigt hat, zu sehen ist, (8) sein Herz in der linken Hand darbietet. (Abb. 121 und 122).

Bei Arbeiten zu diesem Thema wird am ehesten deutlich, wie sehr offizielles Kunstwollen in der religiösen Kunst und die Bildbedürfnisse des einfachen Publikums, das an diesem Thema offensichtlich Gefallen fand - auch die zahlreichen Statuen in der Kirche sprechen dafür - anfang, auseinanderzuklaffen. Gleichzeitig wird auch gezeigt, daß insbesondere in der Sakralkunst keine neue allgemein gültige, das ganze Publikum ansprechende Bildformulierung mehr gefunden werden konnte, da, bedingt durch die individuell geprägte religiöse Auffassung, es auch zu keiner einheitlichen allgemein gültigen Aussage mehr kam. Die Darstellung des Christus Cardiophorus kann in einer Zeit, die mit der Philosophie der Aufklärung vertraut war, eigentlich nur als Regredierung und Anachronismus gelten.

III. Schlußbemerkungen

Bei der Beurteilung der Christusdarstellungen im 19. Jahrhundert ist festzustellen, daß in diesem Zeitraum kein allgemein-gültiges Christusbild geschaffen worden ist, da keine verbindliche Ikonographie mehr zu diesem Thema existierte.

Restaurationsversuche in dieser Richtung schlugen auf Grund mangelnder Breitenwirkung fehl.

Die behandelten Gemälde lassen sich, sehr vereinfacht gesehen, in vier Kategorien einordnen. Hier soll bewußt nicht von einer Unterteilung nach Künstlern gesprochen werden, da es gerade im Bereich der Sakralkunst durchaus möglich war, daß sich ein Künstler der diversesten Stilmittel bediente.

Die Übergänge innerhalb dieser Kategorien sind fließend.

1. "Du Chic et du Poncif" (1) - Gemälde der Akademie

Da nach dem gängigen Kunstverständnis religiöse Aussage nur durch tradierte Formen zu vermitteln war, wurden Haltungen und Typen der Malerei der letzten Jahrhunderte übernommen. Nicht immer fügte sich der übernommene Typus in den jeweils gemeinten szenischen Zusammenhang ein, was zum Auseinanderklaffen von Form und Inhalt führt.

Die Bildgestalten werden weder als Agierende, noch als Reagierende gezeigt, sondern in eingefrorenen Posen festgehalten. Diese Theatralik wird besonders auf den Gemälden zur Passion deutlich, auf denen das Leiden nur durch

die dargestellte Handlung sichtbar gemacht wird. Es spiegelt sich jedoch weder im Gesichtsausdruck der Beteiligten wider, noch wird eine entsprechende Bildstimmung geschaffen. Von daher wirkt es nur gespielt, oder posenhaft gestellt, wie für ein Photo.

2. Das "Juste Milieu" (2)

Zur zweiten Kategorie gehören die Künstler, die mit ihren Darstellungen in erster Linie erbauen wollten. Als Vertreter des "juste milieu" versuchten sie, das Bild des verzeihenden und milden Christus zu vermitteln und einer Religion, die frei von Angst und Strafe war.

Auch im Leiden, dessen direkte Darstellung möglichst vermieden wurde, wird Christus in ruhiger, resignativer Trauer gezeigt. Jegliches dramatische, oder stark an Emotionen appellierende Element wird ausgeschaltet.

3. Restaurative Tendenzen

Eine möglichst undramatische, frei von Emotionen gehaltene Darstellungsweise läßt sich auch hier konstatieren.

Die Übernahme von vorgegebenen Formen, die zum Prinzip erhoben worden ist, trägt restaurativen Charakter.

Das Anknüpfen an die künstlerischen Traditionen des Trecento oder Quattrocento soll gleichzeitig Ausdruck für die Wiederherstellung der alten Seinsordnung und des christlichen Glaubens sein. Der "archaische" Stil der Primitiven wird wieder aufgenommen, um die "heile

Religiosität" des Mittelalters wieder lebendig zu machen, wobei trotz bewußt archaisierender Stilhaltung Glättungen und "Korrekturen" vorgenommen wurden. Die Gemälde eines Flandrin oder Amaury-Duval wirken wie die zu perfekte, polierte Imitation eines alten Gegenstandes.

Das heißt, religiöse Kunst ist in diesem Fall nicht mehr empfunden, sondern nachempfunden und verliert dadurch an Authentizität. Form und Inhalt dieser Arbeiten stimmen oberflächlich noch überein, stimmen jedoch in sich nicht mehr, da sowohl dem künstlerischen, als auch dem religiösen Empfinden des 19. Jahrhunderts andere Erfahrungen zu Grunde lagen.

Bedeutende ikonographische Veränderungen sind von den Künstlern, die in die drei genannten Kategorien einzuordnen sind, nicht vorgenommen worden.

Das allgemein verbindliche Christusbild hatte zwar aufgehört zu existieren, aber da sich die Maler auf die Wiedergabe ehemals verbindlicher Formen beschränkten, ließen sich ihre Gemälde ohne Schwierigkeiten in einen Sakralraum integrieren und waren als Andachtsbild verwendbar.

4. Christusbilder als subjektive Äußerung

Zu den Künstlern dieser Kategorie sind uneingeschränkt Delacroix, Daumier, Prud'hon und partiell Chassériau, Corot und Decamps zu zählen.

Religiöse Gemälde sind hier zum rein subjektiv geprägten Ausdruck persönlicher Empfindungen geworden.

Christus ist auf diesen Darstellungen nicht der Gottessohn, sondern der einsame, verlassene Mensch, der aus Liebe zu seinen Mitmenschen das Leiden auf sich nimmt. Die genannten Künstler scheuten nicht davor zurück, das Leiden Christi oder den Haß seiner Gegner deutlich sichtbar zu machen.

Ikonographische Neuerungen haben nur hier stattgefunden, bleiben für die offizielle Sakralkunst jedoch ohne Konsequenzen.

Wegen der persönlichen Betroffenheit des Künstlers, die dem Betrachter mitgeteilt wird, steht nicht der historische Aspekt im Vordergrund, sondern es wird immer ein Gegenwartsbezug hergestellt.

Die vermittelten Inhalte sind so undogmatisch, losgelöst von theologischer Lehre, so subjektiv und unmittelbar, daß die Gemälde als Andachtsbild in einem Sakralraum nur beschränkt möglich sind und sich kaum in den Rahmen einer Kirchengestaltung integrieren lassen.

Religiosität und damit auch das religiöse Bild sind im hohen Maße fragwürdiger als je geworden.

Religion im 19. Jahrhundert ist nach Baudelaires Definition

"Notre religion ... qui laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun." (3)

Aus der Beschreibung des "modernen Menschen", wie Baudelaire sie getroffen hat, (4) ergibt sich für ihn die Folgerung, daß die einzige Möglichkeit, noch glaubhafte religiöse Kunstwerke zu schaffen, in der indivi-

duellen subjektiv geprägten Gestaltungsweise eines Delacroix liegt. (5)

Da das 19. Jahrhundert kein verbindliches Christusbild mehr hervorgebracht hat, sind die Darstellungen, denen eine persönliche Aussage zu Grunde liegt und die sich nicht nur auf tradierte Formen stützen, diejenigen, die (nach Meinung des Verfassers) auch den Betrachter des 20. Jahrhunderts am meisten ansprechen.

Anmerkungen

I.1 Einleitung

- 1) Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Salzburg 1948, S. 1
- 2) Leider wurde mir der Zutritt zum Magazin des Musée des Beaux-Arts in Lyon nicht ermöglicht, so daß ich mich bei der Beschreibung einiger Gemälde nur auf den von den Photos gewonnenen Eindruck berufen kann.
- 3) Die Zahlenangaben beziehen sich auf folgenden Zeitraum
Livrets du Salon An X - 1870 (1800 - 1870)
Inventaire général des oeuvres d'art für die zwischen 1816 und 1870 aufgeführten Werke, da die Stadt Paris erst 1816 die ersten Aufträge für Kirchenausstattungen vergab. Die Dokumente der Archives de la Seine sind zum größten Teil während des Rathausbrandes von 1870 vernichtet worden.
Archives Nationales Série F 21, 1 - 60 für die Staatsaufträge von 1800 - 1850. Die Informationen für den Zeitraum von 1851 - 1860 sind dem Aufsatz von Pierre Angrand, L'Etat Mécène, GBA 1968, S. 303 - 348 entnommen.
Die Angaben zu den Aufträgen der Zivilliste sind bisher zu ungenau dokumentiert, um sich darauf beziehen zu können.

I.3 Die Rolle der Religion

- 1) Da der Katholizismus durch das Konkordat von 1801 als Religion der Mehrheit bestätigt worden ist, bezieht sich der in diesem Zusammenhang gebrauchte Begriff "Religion" in der Regel auf den Katholizismus.
- 2) Pierre Angrand, M. Ingres et son époque. Paris/Lausanne 1967, S. 161
- 3) Etienne J. Delécluze, Louis David, son école et son temps. Paris 1855, S. 78
- 4) vergl. *ibid.*, S. 79
- 5) vergl. Louis Madelin, Histoire du Consulat et de l'Empire. Bd. 4, Le Consulat, Paris 1939
- 6) F. R. de Chateaubriand, Génie du Christianisme. Ed. 1854, Bd. 1, S. 189
- 7) *ibid.*, S. 212
- 8) *ibid.*, Bd. 3, S. 186
- 9) *ibid.*, S. 181
- 10) *ibid.*, S. 70

- 11) Chateaubriand zitiert in: Louis Madelin, a.a.O., Bd. 11, La Nation sous l'Empire. Paris 1948, S. 19
- 12) Chateaubriand, a.a.O., Bd. 2, S. 162
- 13) ibid., S. 260
- 14) ibid., Bd. 1, S. 35
- 15) ibid., S. 35
- 16) vgl. Hubert Schrader, Das deutsche Nationaldenkmal. München 1934
- 17) Sedlmayr, a.a.O., S. 66
- 18) Chateaubriand, zit. nach Charles Gidel, Histoire de la Littérature. Paris 1888, Bd. 1, S. 68
- 19) François Lamennais, De l'Art et du Beau. Paris 1841
- 20) Charles R. F. de Montalembert, Du Vandalisme et du Catholicisme en France. Paris 1839
C. R. F. de Montalembert, De l'Etat Actuel de l'Art Religieux en France in R.d.2 m. 1837, Bd. 42, S. 593 - 617
- 21) s. Kap. II, 2.1 u. II, 3.3 zu A. Scheffer
- 22) Charles Gidel, a.a.O., Bd. 2, Paris 1895, S. 160
- 23) Heinrich Heine, Lutetia, Winkler Verl. Dünndruckausgabe Bd. 4, München 1972, S. 392 f.
- 24) Vgl. Chateaubriand
- 25) s. Anm. 21 und Kap. II 1 und 2.5 zu Delaroche
- 26) Théophile Gautier, Vorwort von 1834 zu Mademoiselle de Maupin. Ed. Garnier-Flammarion Paris 1966, S. 27 f.
- 27) Pierre S. Ballanche, Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts. Lyon/Paris 1801, S. 46
- 28) ibid., S. 202
- 29) Pierre S. Ballanche Essais de Palingénésie sociale. 2 Bde., Paris 1827 u. 1829
- 30) ibid., Bd. 1, S. 116
- 31) ibid., S. 256
- 32) vgl. Pierre Gaxotte, Histoire des Français. Paris 1972 u. Köllner/Töpfer, Frankreich, ein historischer Abriß. Berlin 1977
- 33) Charles de Remusat, L'église et l'état, in R.d 2m. 1964, Bd. 5, S. 135-163
- 34) Le Fleury/Sourlet, La société du second Empire 1851-58. Bd. 1 Paris (o.D.), S. 293

35) *ibid.*, S. 312

I.4 Die Bewertung der religiösen Malerei durch die Kritiker

- 1) *L'Artiste, Journal de la Littérature et des Beaux Arts*, gegr. Paris 1831 (Art.)
Revue des deux mondes, gegr. Paris 1829 (R.d.2 m)
La Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l'art de la curiosité, gegr. Paris 1859 (GBA)
- 2) Chateaubriand, a.a.O., S. 160 f.
- 3) *Lettres de Poussin*, publ. par P. de Colombier 1929, S. 310 zit. nach Hubert Schrade, *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig 1936, S. 69
- 4) L. V. De la Moralisation de la Société par les Beaux-Arts, in *Art*, 1846, Bd. 11, S. 246
- 5) vgl. Chateaubriand, a.a.O., Montalembert, a.a.O.
- 6) Gautier, a.a.O., S. 26
- 7) Auf die Rolle Baudelaires, insbesondere als Kritiker Delacroix' wird noch näher eingegangen werden, s. Kap. II, 2.3
- 8) *Salons de T. Thoré 1844-1848 avec une préface par W. Bürger*, Paris, 1868, S. 447
- 9) *Le Salon de 1835* in: *Art*, 1835, t. IX, S. 89
- 10) Viardot, Ary Scheffer! in: *GBA*, 1859, Bd. 1, S. 137
- 11) vgl. A. Jal, *L'Artiste et le Philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris, 1824
- 12) vgl. Champfleury, *Le réalisme. Textes choisis et présentés par Jean et Geneviève Lacambre*, Paris 1973
- 13) Maxime du Camps, *Le Salon de 1865* in: *R.d.2 m*, 1865, Bd. 2, S. 654

I.3 Die Auftragslage

- 1) s. François Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897, S. 173

- 2) vgl. Kap. I.3
- 3) s. Benoit, a.a.O., S. 383
- 4) ibid., S. 117
- 5) Charles Paul Landon, Salon de 1814, Paris 1814, S. 33
- 6) vgl. Josef Aimable Gregoire, Itinéraire de l'Artiste et de l'Etranger dans les Eglises de Paris. Paris 1837, S. 73
- 7) Léon Rosenthal, la peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830. Paris, 1900, S. 255
- 8) A. Jal, Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827. Paris 1828, S. 189 f.
- 9) Louis Landon, Le Salon de 1822. Paris 1822, S. 32
- 10) A. Jal, Esquisses... a.a.O., S. 189
- 11) Dabei muß jedoch berücksichtigt werden, daß sich auch die Anzahl an zugelassenen Gemälden in den Salons mehr als verdoppelte.
- 12) vgl. Pierre Angrand, M. Ingres..., a.a.O., S. 169
- 13) ibid., S. 165
- 14) s. Jean Lucas-Dubréton, Louis-Philippe. Paris 1938, S. 483
- 15) s. Kap. I.3
- 16) Charles Isnard, De la peinture. La veille et le lendemain de la république. in: Art. 1848/49, Bd. 2, S. 47
- 17) Bei dem folgenden Zeitabschnitt bezieht sich der Verf. hauptsächlich auf die Zeitangaben von Pierre Angrand, l'Etat Mécène..., a.a.O.
- 18) ibid., S. 305
- 19) ibid., S. 340 f.
- 20) M. Blanchard, Le Second Empire. Paris 1950, S. 28
- 21) ohne Titel in: Art. 1868, Bd. 2, S. 248
- 22) vgl. François Fosca, La peinture française au XIX^e siècle 1800-1870. Paris 1856, S. 1
- 23) s. A. N. Série F 21, 1 - 60
- 24) Mottez' Argumentation für die Monumentalmalerei ist in ähnlicher Form von Kunstrezensenten - allen voran Montalembert - vorgebracht worden.

- 25) in A.N. Série F 21, 47
- 26) De l'administration des Beaux-Arts, in: Art. 1842, Bd. 2, S. 325
- 27) Ingres zit. in: Henri Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, Paris 1870, S. 373
- 28) Cavé, Rapport au Ministre vom 2. 11. 1833, in: A. N. Série F 21, 7
- 29) zit. nach Amédée Durande, J., L., und H. Vernet. Correspondence et biographies. Hetzel s.d. 1863, S. 93 in: Normann Schlenoff, Les sources littéraires de Jean-Auguste Dominique Ingres. Paris 1956, S. 204
- 30) Brief vom 24. 11. 1835 an Gatteaux in Henri Delaborde, a.a.O., S. 337
- 31) Jules Janin, Salon de 1839, in: Art 1838/39, 2e série, Bd. 2, S. 242
- 32) T. Thoré, a.a.O., S. 496
- 33) L. Lagrange, Salon de 1861. In: G.B.A. 1861, Bd. 2, S. 269
- 34) Die diesbezüglichen Dokumente der Archives de la Seine sind so wenig vollständig, daß darauf kein Bezug genommen werden kann.
- 35) Peintures murales de la Chapelle St. Landri à St. Germain l'Auxerrois, in: Art. 1843, Bd. 4, S. 389
- 36) s. Kap. II, 2.3 (Delacroix); II, 3.2 (Roger); II, 4.2 (Picot)
- 37) s. die Ausstattungen von St. Roch, St. Elisabeth, St. Nicolas des Champs u.a.
- 38) Gustave Planche, La Chapelle de l'Eucharistie à Notre Dame de Lorette, in: R. d. 2 m. 1853, Bd. 1, S. 140
- 39) Paul Mantz, La peinture de St. Merry, in: Art. 1844, IV è série, Bd. 1, S. 161
- 40) s. Vicomte Ochart de Parigny, M. Ingres et l'art contemporain. in: Art. 1867, Bd. 1, S. 103
- 41) De St. Santin, M. Heim, GBA 1867, Bd. 1, S. 58
- 42) Gustave Planche, L'exposition des Beaux-Arts. in: R.d. 2 m. 1856, Bd. 4, S. 423
- 43) s. Kap. II 1 (Rouget)
- 44) s. Kap. II 2.1 (Daumier) u. II 3.1 (Chenavard)

- 45) St. Cléron, De la décadence de l'Ecole des Beaux-Arts. in: Art. 1834, Bd. 8, S. 108
- 46) Bathild Bouniol, L'Art Chrétien et l'Ecole Allemande avec une Notice sur M. Overbeck suivi du Catalogue de Schulgen et Schwan. Paris 1856, S. 37
- 47) Louis Peisse, Le Salon de 1841. in: R.d.2.m. 1841, Bd. 2, S. 11
- 48) s. Rosenthal, a.a.O.; Benoit, a.a.O.; Pierre Francastel, Du directoire à la Restauration. Paris 1939
- 49) Rosenthal, a.a.O., S. 311

II.1 Christus am Ölberg

- 1) Rosenthal, a.a.O.
- 2) ibid., S. 211
- 3) s. Kap. II, 3.1
- 4) Werner Hofmann, Das irdische Paradies. Neu bebild. Aufl., München 1974, S. 138
- 5) West Palm Beach, Norton Gallery, Abb. 149 in Opera completa di Gauguin, Mailand
- 6) Hubert Schrade, Schicksal und Notwendigkeit..., a.a.O., S. 59
- 7) Rosenthal, a.a.O., S. 210
- 8) vgl. Sedlmayr, a.a.O.
- 9) Hofmann, a.a.O., S. 131
- 10) Paris, Louvre, Abb. 137, in: "de David à Delacroix." La peinture française de 1774 à 1830. Katalog der Ausstellung. Paris 1974
- 11) Coll. Elisabeth II. Abb. 144, in: Normann Ziff, Paul Delaroche and 19th. century painting. Wisconsin 1975
- 12) Jan Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966, S. 161
- 13) Luk. 22, 43
- 14) Hamburg, Kunsthalle. Abb. 182, in: L'opera completa di Tiepolo, Mailand 1968
- 15) Hamburg Kunsthalle, Abb. 157, in: Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1966-75, Bd. 2, Die Passion Jesu Christi

- 16) San Stefano/Venedig, Abb. 243 C, in: Tout L'oeuvre peint de Tintoret. Paris 1971
- 17) Rennes, Musée des Beaux-Arts, Abb. 47, in: Antoine Schnapper, Jean Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris. Paris 1974
- 18) Hrg. Taylor, Funerailles de M. Rouget. Paris 1869, S. 9
- 19) Rosenthal, a.a.O., S. 255
- 20) ibid., S. 257
- 21) vgl. Taylor, a.a.O.
- 22) s. Anm. 17
- 23) A. Jal, L'Artiste et..., a.a.O., S. 223 f.
- 24) Eugène Delacroix, Journal, 3 Bde., Paris, ed. Plon 1932, Bd. 1, 30. 4. 1824, S. 90
- 25) ibid., 3. 5. 1824, S. 91
- 26) Maurice Sérullaz, Mémorial de l'exposition E. Delacroix, organisée au Musée du Louvre, à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste. Paris 1963, S. 58
- 27) vgl. Lucie Horner, Baudelaire, critique de Delacroix Genf 1956
- 28) L. Vitet in: Globe 10. 11. 1827 u. 22. 12. 1827 zit. in: Sérullaz, zit. a.a.O., S. 58
- 29) A. Jal, Esquisses, croquis ... a.a.O., S. 113
- 30) ibid., S. 114
- 31) Horner, a.a.O., S. 19
- 32) Jal, Esquisses, croquis..., a.a.O., S. 114
- 33) Journal de Paris, 8. 11. 1827 zit. in: De David à Delacroix, a.a.O., S. 379
- 34) Horner, a.a.O., S. 95
- 35) Philippe de Burty, Exposition du cercle de l'Union Artistique, in: GBA 1863, Bd. 14, S. 478
- 36) s. Horner, a.a.O., S. 52
- 37) Alfred de Vigny, Le mont des Oliviers III, zit. in: Rosenthal, a.a.O., S. 210
- 38) s. Sérullaz, a.a.O., S. 324 f.
- 39) Matth. 26, 39
- 40) Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Piper Verl. 3. Aufl., München 1966, S. 167

- 41) Der Verf. bezieht sich im Wesentlichen auf Marc Sandoz, Théodore Chassériau. Catalogue raisonné des peintures et estampes, Paris 1974, der die vorliegenden Werke ausführlich beschreibt und dokumentiert.
- 42) vgl. Sandoz, a.a.O.
- 43) Charles Baudelaire, Ecrits sur l'Art, ed. Gallimard et Librairie Générale Française, Paris 1971, Bd. 1, S. 76
- 44) Sandoz, a.a.O., S. 35 u. 150
- 45) Sandoz, Les peintres de la Renaissance à Fontainebleau et le maniérisme italien - sources possibles de Th. Chassériau, in: GBA 1970, Bd. 1
- 46) Sandoz, Th. Chassériau, a.a.O., S. 35
- 47) Abb. 177, in: Puvis de Chavannes, 1824 - 1898. Katalog der Ausstellung (Grand Palais) Paris 1976/77
- 48) AN Série F 21, 20
- 49) Louis Peisse, Le Salon, in: R.d. 2. m. 144, Bd. 1, S. 353 f.
- 50) Le Salon de 1844, in: Art. 1844, 4 e série, Bd. 5, S. 194
- 51) Gautier, in: La Presse, zit. nach Sandoz, a.a.O., S. 36 f.
- 52) Gérard de Nerval, zit. nach Sandoz, S. 35
- 53) Erstabdruck im Artiste vom 31. 3. 1844, s. Sandoz, a.a.O., S. 35
- 54) Ort unbek. Abb. 126 in N. Ziff., a.a.O.
- 55) Théophile Gautier, Exposition des tableaux modernes au profit de la caisse de secours, in: GBA. 1860, Bd. 1, S. 296
- 56) T. Thoré, a.a.O., S. 278
- 57) Théophile Silvestre, Les Artistes Français, Paris 1926 (1.ed.1856) Bd. 2, Les Eclectiques S. 207
- 58) Rosenthal, a.a.O., S. 228
- 59) A. Bosquet, Paul Delaroche, in Art. 1856, 6è serie, Bd. 2, S. 318
- 60) Ort unbek., Abb. 151, N. Ziff. a.a.O.
- 61) N. Ziff. a.a.O., S. 247

- 61) Die Biographen des 19. Jh. bringen auffallend gerne die Entstehungsgeschichte von religiösen Bildern, meist mit Themen der Passionsgeschichte in Zusammenhang mit den Todesfällen naher Anverwandter des betreffenden Künstlers, z.B. Prud'hon, Kreuzigung/Tod von Constance Mayer, Delaroche, Passionszyklus/Tod seiner Frau, um nur einige zu nennen.
- 62) Moreau - Nélaton, Histoire de Corot et de ses oeuvres, Paris 1905, Brief vom 24.1.1849, S. 120
- 63) ibid., S. 122
- 64) Frankfurt, Abb. 73 in H. Wölfflin, A. Dürer Handzeichnungen, 9. Aufl., München 1921
- 65) s. Kap. II, 3.2
- 66) Feu Diderot, Le Salon de 1849, in: Art. 1849, 5^e série, Bd. 3, S. 130
- 67) Lagenerais, Le Salon de 1849, in R. d.2 m. 1849, Bd. 2, S. 580
- 68) Le Musée du Luxembourg, Katalog der Ausstellung. (Grand Palais) Paris 1974, S. 170 f.
- 69) Lagenerais, a.a.O., S. 562
- 70) Hécator de Callias, Le Salon de 1861, in Art. 1861, nouvelle série, Bd. 11

II 2 Leidensgeschichte, 2.1 Ecce homo - Der Prozeß

- 1) Die Illustrationen zu "Christus am Ölberg" sind gesondert behandelt worden, da hier der Topos des einsamen unverständenen Menschen und Künstlers am exemplarischsten gezeigt werden konnte.
- 2) Louis Landon, Le Salon de 1819, Paris 1819, S. 94
- 3) Paris, Louvre, Abb. 536 in Sterling/Adhémar, La peinture du Musée du Louvre, Ecole Française, Bd. 2
- 4) Rouen, Musée des Beaux-Arts, Abb. 239, in: Schnapper a.a.O.
- 5) Rom, Gal. Borghese, Abb. 70, in: L'opera completa di Raffaello, Mailand, 1966
- 6) Louis Landon, Le Salon de 1819, Paris 1819, S. 74
- 7) s. Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1907 - 1950

- 8) s. Inv. Nr. 5676 des Louvre in der Documentation de la Réserve du Louvre
- 9) Aix-en-Provence, Musée Granet, Abb. 136, in: de David à Delacroix, a.a.O.
- 10) s. Kap. II, 3.4 (Ingres)
- 11) Es existieren zwei verschiedene, angeblich echte Leidenssäulen. Die zweite von Chenavard dargestellte wird in Rom aufbewahrt und wurde von den Künstlern der Gegenreformation als die wahre dargestellt. s. Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien. Nouveau testament, 1957, Bd. 2, S. 453
- 12) Florenz, San Marco, Abb. 250 in Schiller, a.a.O.
- 13) Paris, Louvre, Abb. 913, in: Musée du Louvre, Cat. illustré des peintures. Ecole Français. XVII^e et XVIII^e siècles, Paris 1974, Bd. 2
- 14) s. Abb. 12
- 15) Maurice Denis, Les élèves d'Ingres, in: L'Occident Nr. 8, Paris 1902, S. 15
- 16) AN Série F 21, 24
- 17) Mouvement des Arts, in: GBA 1861, Bd. 2, S. 251
- 18) Paris Louvre, Abb. S. 77 in Stephanie Brown, Religious Painting, Phaidon, Oxford, 1979
- 19) Paris, Louvre, Taf. XX-XXI in L'opera completa di Veronese, Mailand
- 20) Abb. 115 a in L'opera completa di Raffaello, a.a.O.
- 21) Devrey Franklin Mosby, Alexandre Gabriel Decamps 1803 - 60. Harvard University Oct. 1973, S. 203 f.
- 22) Paris, Louvre, Taf. XXXI in Tout l'oeuvre peint de Titien, Paris 1970
- 23) Charles Clément, Peintures et sculptures modernes de la France: Decamps, S. 647 - 678. In: R.d.2 m. 1858, Bd. 1, S. 676
- 24) ibid.
- 25) Baudelaire, De quelques caricaturistes français. in: Le Présent, 1.10.1857
Champfleury, in: La Nouvelle Revue, Paris 1864
- 26) vgl. M. Melot, Daumier in der Kunstkritik, in: H. Daumier 1808-1879. Bildwitz und Zeitkritik, Sammlung Horn, Katalog zur Ausstellung Münster und Bonn, Münster 1978
- 27) Exposition des peintures et dessins de H. Daumier. Notice biographique par Champfleury, Paris 1878

- 28) Melot, a.a.O., S. 40
- 29) ibid., S. 41
- 30) Arsène Alexandre, Le mysticisme de Daumier, in: Le Figaro 7.6.1928
- 31) Erich Klossowsky, H. Daumier, 2. verb. Aufl., München 1923, S. 51
- 32) Pierre Georgel/Gabriel Mandel, Tout oeuvre peint de Daumier, Paris 1972, S. 41
- 33) vgl. Hofmann, a.a.O.
- 34) Klossowsky, a.a.O., S. 55 - 57
- 35) Hofmann, a.a.O., S. 145
- 36) vgl. G. Schiller, a.a.O.
- 37) vgl. Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965
- 38) Hofmann, a.a.O., S. 145
- 39) A. Alexandre, Puvis de Chavannes, Le Figaro illustré, Nr. 107, Februar 1899, S. 28, zit. in: Puvis de Chavannes 1824 - 1898, a.a.O., S. 54
- 40) Sein erstes Gemälde mit religiöser Vorlage "Der hl. Ludwig empfängt die Reliquie" entstand 1815 für St. Louis en Ile
- 41) vgl. Marthe Kolb, Ary Scheffer et son temps, 1795 - 1858, Paris 1937
- 42) ibid., S. 209
- 43) Lamennais, a.a.O., S. 118
- 44) ibid., S. 35
- 45) ibid., S. 349
- 46) ibid., S. 113
- 47) ibid., S. 117
- 48) s. dazu Kap. II, 3.3
- 49) Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole Française, Bd. 3, S. 11
- 50) Alphonse Coquerel, Nekrolog, 18. 6. 1858, zit. in Kolb., a.a.O., S. 401
- 51) vgl. T. Thoré, a.a.O., S. 277
- 52) Th. Silvestre, a.a.O., Bd. 1, Romantiques, S. 51
- 53) T. Thoré, a.a.O., S. 278
- 54) Charles Baudelaire, a.a.O., S. 226 f.

- 55) vgl. Antonin Proust, *Ed. Manet, Souvenirs*, Paris 1913, S. 123
- 56) Reff, *The meaning of Manets Olympia*, in: GBA LXIII (1964), S. 115-16, zit. in: Anne Hanson, *Manet and the modern tradition*. Yale University Press, N.-Haven/London 1977, S. 108 f.
- 57) J. Northcote, *The life of Titian*, 2 Bde., London 1830
- 58) Hanson, a.a.O., S. 108
- 59) s. Kap. I, 3
- 60) vgl. Hanson, a.a.O., S. 110
- 61) George Mannor, *Manet, Peintre philosophe. - A study of the painters themes*. Pensylvania State University 1975
- 62) *La vie parisienne*, 1. 5. 1864, zit. in: Hanson, S. 106
- 63) Es ist häufiger zu beobachten, daß Kritiker eine ihrer Meinung nach falsch verstandene oder ungenaue Ikonographie zum Ansatzpunkt ihrer Kritik machten.
- 64) Emile Zola, *Mes haines*, Paris 1928, S. 268, zit. in Hanson, a.a.O., S. 107
- 65) Hanson, a.a.O., S. 109
- 66) George H. Hamilton, *Manet and his critics*, N.-York 1969, S. 66, zit. in: Hanson, a.a.O., S. 109
- 67) Hanson, a.a.O., S. 110

II.2.2 Der Gang nach Golgatha

- 1) Paris, Louvre, Abb. 568, in: *Musée du Louvre*, a.a.O., Bd. 2
- 2) vgl. Jal, *Esquisses, croquis...*, a.a.O., S. 277
- 3) Jean-Pierre Cuzin, in: *de David à Delacroix*, a.a.O., S. 423
- 4) s. *Revue du Louvre* 1978, Nr. 4
- 5) Madrid, Prado, Taf. LVIII, in: *L'opera completa di Raffaello*
- 6) Paris, Louvre, Abb. 453, in: *Musée du Louvre*, a.a.O., Bd. 1

- 7) Le Musée du Luxembourg, a.a.O., S. 168
- 8) Henri Dorra, Die französischen "Nazarener", in: Die Nazarener, Katalog zur Ausstellung (Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie), Frankfurt 1977, S. 346
- 9) s. Kap. II,3.1.
- 10) Sixtinische Kapelle, Taf. XXIII, in: L'opera completa di Michelangelo
- 11) Henri Delaborde, Le Salon de 1861, in: R.d. 2 m. 1861, Bd. 3, S. 869
- 12) den Künstlern Cabanel, Cibot, Timbal u.a.
- 13) Charles Perrier, Exposition des Beaux-Arts, in: l'Art, 1855, 5e serie, Bd. 15, S. 103
- 14) Gustave Planche, in: R.d.2M. 1856, Bd. 6, S. 59
- 15) E. Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 2, S. 71, 28.6. 1853
- 16) ibid., Bd. 3, 25.11.1860
- 17) s. Louis Flandrin, Hippolyte Flandrin, peintre chrétien, Paris 1908, S. 78
- 18) Henri Dorra, a.a.O., S. 341 f.
- 19) Brief vom 1.7.1842 in Louis Flandrin, a.a.O., S. 127
- 20) Brief vom August 1844, in: ibid., S. 127 f.
- 21) s. Ellen Spickernagel, "Das Innerste erschüttern und bewegen", in: Die Nazarener, a.a.O., S. 111
- 22) Louis Flandrin, a.a.O., S. 281
- 23) Schnorr von Carolsfeld, 1886, Brief aus dem Jahr 1821, S. 235, zit. nach: Spickernagel, a.a.O., S. 112
- 24) Didron, Iconographie chrétienne, Paris 1843, S. 227
- 25) Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, Sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Freiburg 1886, Bd. 1, S. 358; vgl. Sigrid Metken, Nazarener und "nazarenisch". Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: "Die Nazarener", a.a.O.
- 26) Henri Dorra, a.a.O., S. 344
- 27) Louis Flandrin, a.a.O., S. 240
- 28) Der erste Auftrag war die Ausmalung der Johanneskapelle in St. Séverin 1842
- 29) s. Kap. II.3.1 (Flandrin)

- 30) Brief vom 25.2.1843 an seine Mutter in L. Flandrin, a.a.O., S. 73
- 31) s. Kap. I.5. Ingres machte denselben Einfluß auf den Directeur des Beaux-Arts, Cavé und den Abgeordneten Janvier geltend, wenn es darum ging, seinen Schülern Aufträge des Staates zu verschaffen. "Assurés du soutien du maître, qui ne les oubliât pas" konnten alle von der neu eingeschlagenen künstlerischen Richtung, d.h. der religiösen profitieren, s. Pierre Angrand, M. Ingres et son époque, a.a.O., S. 213 f.
- 32) Brief vom 21.11.1839 an seinen Bruder Auguste, in: L. Flandrin, a.a.O., S. 80
- 33) Rom, Villa Borghese, Taf. VIII-IX, in: L'opera completa di Raffaello
- 34) Arenakapelle, Padua, Abb. 76, in: L'opera completa di Giotto
- 35) Lübeck, Museum, Abb. 20, in: Keith Andrews, The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford, 1964
- 36) Maesta Altar, Siena, Taf. XL-XLI in L'opera completa di Duccio
- 37) Lübeck, Museum, Abb. 19b, in: Keith Andrews, a.a.O.
- 38) Brief vom 7.9.1843 an Paul Flandrin, in: L. Flandrin, a.a.O., S. 131; und E. Saglio, H. Flandrin in GBA 1864, Bd. 17, S. 120
- 39) s. Gertrud Schiller, a.a.O., Bd. 2
- 40) E. Saglio, a.a.O., S. 123
- 41) W. Hofmann, a.a.O., S. 62
- 42) A. de Faniez, Peinture murale de St. Germain des Prés par M. H. Flandrin. Art. 1846, 4. Serie, Bd. 7, S. 205
- 43) E. Saglio, a.a.O., S. 106
- 44) F. A. Gruyer, Des conditions de la peinture en France et des peintures murales de M. H. Flandrin, in: GBA 1862, Bd. 13, S. 221
- 45) ibid., S. 214
- 46) Saglio, a.a.O., S. 126
- 47) s. Kap. I.4 und Exkurs über die Ingres-Schüler...
- 48) T. Gautier, Nécrologue pour H. Flandrin, in: Art. 1864, Bd. 75

- 49) René Taillandier, Peinture monumentale. Les travaux de M. H. Flandrin à St. Paul de Nîmes, in: R.d.2 m. 1849, Bd. 2, S. 498
- 50) Thoré, a.a.O., S. 308 f.
- 51) E. Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, 6.4.1852, S. 464
- 52) s. Nr. 598 des Livrets du Salon 1845
- 53) vgl. Dorra, a.a.O., S. 344
- 54) ibid., S. 344
- 55) Viterbo, Abb. 49, in: Luitpold Dussler, Sebastiano del Piombo, Basel 1942
- 56) Paris, Louvre, Abb. 99, in: Le Musée du Louvre, a.a.O., Bd. 1

Exkurs über die Ingres-Schüler und Lyonnaiser Maler unter besonderer Berücksichtigung der Einschätzung von E. Delacroix

- 1) s. Gautier, op. cit., S. 168
- 2) s. Charles Blanc, Ingres, in: GBA 1868, Bd. 24, S. 534
- 3) s. Amaury-Duval 1808-1885, Katalog zur Ausstellung, Montrouge, 1974
- 4) s. Alphonse Perin, Oeuvres diverses de Victor Orsel, 2 Bde., Paris 1852 - 78
- 5) Ch. Blanc, Ingres, in: GBA 1868, Bd. 25, S. 244
- 6) ibid., S. 245
- 7) Th. Silvestre, Les Artistes Français, Bd. 2, Les Eclectiques, S. 202 f.
- 8) s. Kap. II.3.1
- 9) Thoré, Le Salon de 1848, a.a.O., S. 490
- 10) E. Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, S. 285, 7.4.1849
- 11) ibid., S. 287, 12.4.1849
- 12) ibid., Bd. 2, S. 339 f., 17.6.1855
- 13) ibid., Bd. 1, S. 184, 9.2.1847

- 19) Baudelaire, a.a.O., Bd. 2, S. 47
- 20) *ibid.*, Bd. 1, S. 168 f.
- 21) Blanc, Le Salon de 1845, in: La Réforme, 16.3.1854, zit. nach Horner, a.a.O., S. 99
- 22) Paul Mantz, St. Denis du St. Sacrement, in: Art. 1845, Bd. 3, 4. Série, S. 65
- 23) Journal des Artistes, 20.10.1844, 1. Bd., 2. Serie, S. 340 - 352
- 24) Journal des Artistes, a.a.O., zit. nach Sérullaz, La peinture murale, a.a.O., S. 81
- 25) *ibid.*, S. 81 f.
- 26) vgl. die Schriften Montalemberts, a.a.O. und zeitgenössische Künstlermonographien, z.B. Flandrin, a.a.O.; Alphonse Perin, a.a.O.
- 27) Journal des Artistes, a.a.O., zit. nach Sérullaz, a.a.O., S. 82
- 28) Journal des Artistes, a.a.O., zit. nach Horner, S. 98
- 29) Sérullaz, Mémorial, a.a.O., S. 267, u. A. Robaut, a.a.O., Nr. 986
- 30) s.u. Bildbeschreibung
- 31) Livret du Salon 1855, Nr. 2908-2910
- 32) Thoré, Salon de 1847, a.a.O., S. 452
- 33) Silvestre, a.a.O., Bd. 1, S. 24
- 34) Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, Ann. S. 187
- 35) s. Sérullaz, Mémorial, a.a.O., S. 287, s. Delacroix, Journal, a.a.O.
- 36) Rudrauf, a.a.O., S. 280
- 37) Bologna, Pinakotheca, Abb. 615, in: Schiller, a.a.O., Bd. 2
- 38) *ibid.*, S. 191
- 39) Clément de Ris, Le Salon de 1848, in: Art. 1848, Bd. 1, 5. Serie, S. 59
- 40) *ibid.*, S. 58
- 41) Arsène Houssaye, République des arts et des Lettres. Le Salon de 1848, Art. 48, Bd. 1, 5. Serie, S. 18
- 42) Sérullaz, Mémorial, a.a.O., S. 379
- 43) s. Baudelaire, a.a.O., Bd. 2, S. 47

- 44) Rudrauf, a.a.O., S. 277
- 45) Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, S. 165, 23.1.1847
- 46) Sérullaz, Mémorial, a.a.O., S. 379; Huyghe, a.a.O., S. 416
- 47) Baudelaire, a.a.O., Bd. 2, S. 47
- 48) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Abb. 315, in: Huyghe, a.a.O.
- 49) Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, S. 381, 9.7.1850
- 50) Die folgende Bildbeschreibung und Interpretation bezieht sich in erster Linie auf den Artikel von Rudrauf, a.a.O.
- 51) Rudrauf, a.a.O., S. 280
- 52) ibid., S. 283
- 53) ibid., S. 284
- 54) s. Huyghe, Delacroix ou le combat solitaire, Paris, 1864
- 55) Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, S. 438, 6.6.1851
- 56) de Saint-Victor, in: La Semaine, 26.3.1848, zit. nach Horner, a.a.O., S. 116

II.2.4 Christus am Kreuz

- 1) s. Tabelle S. 63
- 2) Réau, a.a.O., Bd. 2, S. 501
- 3) Schiller, a.a.O., Bd. 2, S. 244
- 4) Réau, a.a.O., Bd. 2, S. 501
- 5) Hofmann, a.a.O., S. 80
- 6) Abb. 224 u. 224 bis, in: Moreau-Nélaton, a.a.O.
- 7) Novalis, zit. nach Hofmann, a.a.O., S. 80
- 8) Hofmann, a.a.O., S. 80
- 9) s. Kap. I.3, Anm. 3
- 10) s. Benoit, a.a.O., S. 171 f.
- 11) s. "de David à Delacroix, a.a.O., S. 577
- 12) s. Schiller, a.a.O., S. 244
- 13) Charles le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur. Katalog zur Ausstellung, Versailles 1963, Abb. 1

- 14) Die 'Barbus', eine Gruppe junger Maler, die sich Ende des 18. Jahrhunderts im David Atelier gebildet hatte, waren vom programmatischen Ansatz her die einzigen mit den Nazarener vergleichbaren Künstler. Leider sind uns keine Gemälde der 'Barbus' mehr bekannt, die diese ersten Ansätze, die in "eine allgemein-europäische antiklassische und linear abstrahierende Richtung" gehen auch auf religiösem Sektor gezeigt hätten.
s. Walter Friedländer, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, DuMont Verlag Köln, Ed. 1977, S. 64
- 15) *ibid.*, S. 144
- 16) In allen mir bekannten diesbezüglichen Artikeln wird die Kathedrale von Metz als Bestimmungsort angegeben; doch wird in dem in den AN F21/4 bewahrten Briefwechsel nur die Kathedrale von Straßbourg genannt.
- 17) AN F 21/4 Brief des Ministre du Roi an das Innenministerium vom 2.4.1823
- 18) *ibid.*, Brief des Erzbischofs von Straßburg an den Innenminister vom 2.6.1823
- 19) s. de David à Delacroix, a.a.O., S. 561
s. Ch. Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole Française, 3 Bde., Bd. 2, S. 20
Gautier, La Galerie française, in: Art. 1851/52, Bd. 7, 5. Serie, S. 8
- 20) s. Kap. I.5., S. 32
- 21) Gautier, a.a.O., S. 8
- 22) Blanc, a.a.O., S. 18
- 23) Der Inventaire spricht von sechs Gemälden, die zur Zeit der Restauration entstanden sind, u.a. von Delorme, Heim, Ade Pujol, Guillemot, Inv., Bd. 1
- 24) Cambridge, Abb. 333, in: L. Heydenreich, Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung, München 1972
- 25) Abb. 21 und 22, in: L'oeuvre gravé des Coypel II, S. 141 - 152, in: GBA 1964, 6. Dez., Bd. 64
- 26) Couder, Considérations sur le but moral des Beaux-Arts, Paris, 1867
- 27) Schiller, a.a.O., Bd. 2, S. 122
- 28) *ibid.*, S. 122 f.
Réau, Bd. 2, S. 441

- 29) Le Musée du Luxembourg, a.a.O., S. 100 f.
- 30) Taf. XVII in L'Opera completa di Velasquez
- 31) Abb. S. 41, in: Brown, a.a.O.

II.2.5 Kreuzabnahme und Mater Dolorosa

- 1) s. Tabelle, S. 63
- 2) P. de St. Victor, Une descente de croix par Chassériau, in: Art. 1855/56, Bd. 16, 5. Serie, S. 213
- 3) ibid., S. 212
- 4) Sandoz, Chassériau, a.a.O., S. 73 u. 390
- 5) Chassériau, zit. nach Sandoz, S. 73, ohne nähere Angaben
- 6) Sandoz, a.a.O., S. 392
- 7) Blanc, Histoire des peintres, a.a.O., Bd. 3, S. 64
- 8) P. Mantz, Th. Chassériau, in: Art. 1856, Bd. 2, 6. Serie, S. 224 u. Planche, Peinture murale, in: R.d.2 m. 1856, Bd. 6, S. 72 f.
- 9) P. de St. Victor, a.a.O., S. 211 - 214
- 10) s. de David à Delacroix, Nr. 148, S. 571
- 11) s. AN F 21 u. P. Angrand, L'état mécène, a.a.O., S. 306
- 12) de David à Delacroix, Nr. 78, S. 448 f.
- 13) Normann Ziff, P. Delaroche, a.a.O., S. 12
- 14) s. ibid., S. 13
- 15) s. Abb. 48
- 16) Paris, Louvre, Taf. LVI, in: L'opera completa di An. Carracci
- 17) Neapel, National-Galerie, Abb. LIV, in: ibid.
- 18) Blanc, Histoire des peintres..., a.a.O., S. 9
- 19) s. Kap. II.1
- 20) P. Mantz, Paul Delaroche II, in: Art. 1856, Bd. 1, 6. Serie, S. 202
- 21) N. Ziff, a.a.O., S. 263

- 22) "Maria bei den hlg. Frauen", Abb. 172 in Ziff, a.a.O.
"Rückkehr von Golgatha", Abb. 170, in: *ibid.*
"Maria, in Betrachtung der Dornenkrone", Abb. 171,
ibid.
- 23) Abb. 169, in: *ibid.*
- 24) s. Schiller, a.a.O., Bd. 2
- 25) Ziff, a.a.O., S. 260
- 26) Pierre Angrand, M. Ingres et son époque, a.a.O.,
S. 167 f.
- 27) P. L. Mathieu, Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre,
Paris, 1975, S. 172
- 28) Le Symbolisme en Europe, Kat. zur Ausst. Paris 1976,
S. 140
- 29) Katalog des Musée Moreau, Paris 1926, zit. in:
H. H. Hofstätter, Symbolismus u. die Kunst der
Jahrhundertwende, 2. verb. Aufl., Köln 1973, S. 155
- 30) G. Bou, Gustave Moreau à Decazeville. Decazeville,
1964, S. 13
- 31) s. Abb. 91-96, in: Mathieu
- 32) *ibid.*, S. 104
- 33) *ibid.*, S. 90

II.2.6. Grablegung

- 1) s. Tabelle S. 63 u. Kap. II.2.5
- 2) Abb. 86, in: L'opera completa di Giotto.
- 3) Abb. 264, in: Georgel/Mandel, a.a.O., S. 264
- 4) Klossowsky, a.a.O., S. 52
- 5) G. u. J. Lacambre, Les vitraux de la chapelle de
Carheil, in: Revue de L'Art, Nr. 10, 1971, S. 85 f.
- 6) Desplaces, Le Salon de 1845, in: Art. 1845, 4. Serie,
Bd. 4, S. 18
- 7) Baudelaire, a.a.O., Bd. 1, S. 83 f.
- 8) zu anderen Gemälden mit diesem Thema s. II.2.1.
DeGeorge, II.2.2 Signol u. Exkurs über Delacroix

II.2.7 Kreuzwegstationen

- 1) Moreau-Nélaton, Histoire de Corot, a.a.O., Nr. 1083-96
- 2) Ch. Moreau-Vauthier, Gerôme, peintre et sculpteur, Paris 1906, S. 51 f.
- 3) Bou, a.a.O., S. 16
- 4) s. ibid.,
- 5) R. Muther, Symbolische Kunst, zit. nach Hofstätter, a.a.O., S. 201 (ohne Angabe der Seitenzahl)
Bou, a.a.O., S. 27
- 6) ibid., S. 41
- 7) ibid.,
- 8) Hofstätter, a.a.O., S. 62

II.3 Das Leben Jesu vor seinem Tod

3.1. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. - Jesus segnet die Kinder

- 1) s. Schiller, a.a.O., Bd. 1, S. 134 f. u. Réau, a.a.O., Bd. 2
- 2) s. Blanc, Histoire des peintres, a.a.O., Bd. 2, S. 27
- 3) s. Kap. II.3.4.
- 4) s. Angrand, M. Ingres, a.a.O., S. 205 f.
- 5) Brief an Magimel vom 3.7.1857, zit. nach: Lapauze, Ingres, sa vie et son oeuvre, Paris 1911, S. 502
- 6) Cambon, zit. nach: Ingres et son temps, Kat. zur Ausst. Montauban 1967, S. 91
- 7) Hoffmann, in: Art. 1862, nouvelle période, Bd. 2
- 8) Taf. XVI-XIX, in: L'opera completa di Raffaello
- 9) Taf. XX-XXV, ibid.,
- 10) Abb. 116 f., ibid.,
- 11) s. Oskar Fischel, Raphael, London 1948
- 12) Gallichon, GBA 1862, Bd. 13, S. 487 f.

- 13) Henri Delaborde, De quelques traditions de l'art français... GBA 1862, Bd. 14, S. 398 f.
- 14) Hoffmann, a.a.O.
- 15) Charles Clément, Gleyre. Etude biographique et critique, Paris, 1878.
Cat. des oeuvres de Gleyre, 1ère partie, Nr. 46 u. 47
- 16) Gilles Chomer, Note sur Victor Orsel, in: Bulletin spécial des amis du Musée d'Ingres. (o.D.) 1977
- 17) Maurice Denis, Les élèves d'Ingres, a.a.O., S. 88
- 18) 1751 St. Supice, Paris
- 19) s. Réau, Bd. 2
- 20) Bouniol, L'art chrétien..., a.a.O.:
- 21) s. Metken, a.a.O.
- 22) s. Inv., a.a.O., Bd. 2
- 23) s. Kap. I.3 zu näheren Ausführungen
- 24) M. Denis, a.a.O., S. 151 f.
- 25) Ch. Blanc, a.a.O., S. 14
- 26) Gautier, La Galerie française, Art. 1851/52, Bd. 7, 5 Serie, S. 20
- 27) Journal des Débats 1895, (ohne nähere Angaben in der Louvre Dokumentation)
- 28) L. Flandrin, a.a.O., S. 63
- 29) ibid., S. 68
- 30) Dorra, Die französischen "Nazarener", a.a.O., S. 342
- 31) Abb. Kat. B 6, in: ibid.
- 32) ibid., S. 342
- 33) Delaborde, Ingres, sa vie..., a.a.O., S. 59. Der Brief ist undatiert, stammt dem Inhalt nach zu schließen vom Sommer 1838
- 34) AN F 21/6
- 35) Jules Janin, Le Salon de 1839, Art. 1838/39, Bd. 2, 2. Serie, S. 243
- 36) Thoré, Des Envois de Rome, in: Art. 1838, Bd. 1, 3. Serie, S. 378
- 37) vgl. ibid.
- 38) anonym, in: R.d.2 m, 1839, Bd. 3, S. 241 f.
- 39) Thoré, a.a.O., S. 379
zur weiteren Einschätzung Flandrins, s. Kap. II.2.2 u. Exkurs

- 40) s. dazu Kap. I.5
- 41) Planche, Peinture murale, in: R.d.2 m, 1856, Bd. 6, S. 71
- 42) M. Denis, a.a.O., S. 87
- 43) AN F 21/55
- 44) s. I.1.5
- 45) Paris Louvre, Abb. 453, in: Musée du Louvre, a.a.O., Bd. 1
- 46) Baudelaire, a.a.O., Bd. 1, S. 76
- 47) s. Kap. I.5

II.3.2 Taufe

- 1) Schiller, a.a.O., Bd. 1, S. 151
- 2) ibid.
- 3) H. Delaborde, Peintres et sculpteurs contemporains, in: R.d.2 m. 1869, Bd. 2, S. 228
- 4) Mantz, La peinture de St. Merry, Art. 1862, Bd. 1, 4. Serie
- 5) Es soll hier auf die Artikel verwiesen werden, die sich ausführlich mit diesem Gemälde befassen.
Comte de Doria, Les Baptêmes du Christ de Corot, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français. S. 96 - 104
u. Hommage à Corot, Kat. zur Ausst. (Orangerie des Tuilleries), Paris 1975
- 6) Moreau-Nélaton, S. 112
- 7) Doria, a.a.O., S. 96 f.
- 8) Corot, zit. nach Moreau-Nélaton, a.a.O., S. 112
- 9) ibid., u. Hommage à Corot, a.a.O., S. 78
- 10) Moreau-Nélaton, S. 113
- 11) Dennoch wurde das Werk noch zu Lebzeiten des Künstlers im Auftrag des MI kopiert. s. AN F 21 u. Angrand, L'Etat mécène, a.a.O., S. 307
- 12) Washington, National-Galerie, Abb. XXXVII, in: L'opera completa
- 13) Nr. 356 des Kt. Le XVI^è siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, 1965/66

- 14) Delacroix, Journal, a.a.O., Bd. 1, S. 206, 14.3.1847
- 15) Mantz, Les artistes contemporains, in: GbA, 1861, Bd. 2, S. 424
- 16) s. Réau, a.a.O., Bd. 2, S. 298
- 17) ibid.
- 18) Quellwunder, Assisi, San Francesco, Taf. XII, in: L'opera completa di Giotto
- 19) Réau, a.a.O., Bd. 2, S. 299
- 20) Abb. 73, in: L'opera completa di Giotto
- 21) Orsel arbeitete an der Marienkapelle derselben Kirche bis zu seinem Tod, Perin benötigte ebenfalls 17 Jahre zur Ausgestaltung der Eucharistiekapelle.
- 22) Taf. XLV, in: L'opera completa di Masaccio
- 23) Gautier, Revue des arts, in: R.d.2 m 1841, Bd. 2, S. 806
- 24) s. dazu Kap. II.4.2
- 25) s. Kap. I.1.5
- 26) anonym, Peinture du Baptistère de Notre Dame de Lorette, in: Art. 1840, Bd. 6, 2. Serie, S. 315

II.3.3 Versuchung

- 1) E. Renan, Latentation du Christ de M. Ary Scheffer, in: Art 1855, Bd. 14, 5. Serie, S. 47 - 50
- 2) Chateaubriand, Le Génie..., a.a.O., Bd. 2, S. 97
- 3) ibid., S. 97 ff.
- 4) s. Réau, Bd. 2, S. 307
- 5) Chateaubriand, a.a.O., Bd. 2, S. 111
- 6) s. Ternois, Ingres et son temps. Kat. zur Ausst. Paris 1965, Kat. Nr. 89
- 7) Brief von Ingres an Gatteaux vom 19.12.1836, zit. nach Delaborde, Ingres, sa vie, a.a.O., S. 320
- 8) Ternois, a.a.O., Nr. 89
- 9) New-Yorck, Frick-Collection, Taf. LIX, in: L'opera completa di Duccio
- 10) Janin, Le Salon de 1840
- 11) AN F 21/55

- 12) Brief von Scheffer vom 4.9.1852 u. Brief an Mme Salis Schwabe 1855, zit. in: Kolb, a.a.O., S. 391
- 13) Blanc, Histoire des peintres, a.a.O., Bd. 3, S. 11
- 14) ibid.,
- 15) Abb. Kat-Nr. C9, in: Die Nazarener, a.a.O.
- 16) Lenormant, zit. nach Kolb, S. 392
- 17) Vitet, Peintres modernes de la France, A. Scheffer, in: R.d.2 m. 1858, Bd. 5, S. 510
- 18) Renan, a.a.O., S. 48
- 19) Passa, zit. nach Kolb, a.a.O., S. 392
- 20) Vitet, a.a.O., S. 510
- 21) Lamennais, De l'art et du beau, a.a.O., S. 94
- 22) P. de St.-Victor, A. Scheffer, in: Art. 1865, Nouvelle Periode, Bd. 2, S. 123
- 23) s. im Vergl. dazu die Visionen des Dämonischen von Goya, Füssli oder Delacroix, s. Sedlmayr, Verlust der Mitte, a.a.O., S. 109 ff.
- 24) E. Renan, a.a.O., S. 48
- 25) Bonaventura, Sent I D 31 pars 2 art. 1, quaest. 3 Opera I 544 b Quaracchi, zit. nach Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mäander Verlag, Mittenwald 1978, S. 153
- 26) Sedlmayr, a.a.O., S. 153 f.
- 27) ibid., S. 155

II.3.4 Die Schlüsselübergabe

- 1) Diese Arbeit gehört zu den bestdokumentierten religiösen Werken seiner Zeit. Der Verf. bezieht sich im folgenden im wesentlichen auf die Aussagen von Foucart und Hardouin-Fugier.
Foucart, Jésus remettant les clefs à St. Pierre, in: de David à Delacroix, a.a.O., S. 503 - 506
E. Hardouin-Fugier, Jésus remettant les clefs à St. Pierre, Actualité religieuse du tableau d'Ingres, in: Bulletin du Musée d'Ingres, Nr. 41, Montauban 1978, S. 1 - 13
- 2) s. Foucart, a.a.O., S. 503

- 3) s. Foucart, a.a.O., S. 503
- 3) Carrière, Sur un tableau de M. Ingres, in: Art. 48, Bd. 5, Serie, S. 41 ff.
- 4) Boyer d'Agen, Ingres, d'après une correspondance inédite, Paris 1909
Brief an Gilibert, Juni 1819, S. 41 f.
- 5) ibid., Brief vom 10.12.1842, S. 358
- 6) Schlenoff, a.a.O., S. 138
- 7) Hardouin-Fugier, a.a.O., S. 2
- 8) Dorra, a.a.O., S. 340 u. S. 353
- 9) Keith Andrews, The Nazarenes, Oxford, 1964, S. 74
- 10) ibid., S. 130
- 11) Hardouin-Fugier, a.a.O., S. 2 ff.
- 12) ibid., S. 3
- 13) s. Foucart, a.a.O., S. 504
- 14) Hardouin-Fugier, a.a.O., S. 3
- 15) Réau, a.a.O., Bd. 2, S. 315
- 16) Hardouin-Fugier, a.a.O., S. 4
- 17) s. Foucart, a.a.O.
- 18) Ch. Perrier, Exposition universelle des Beaux-Arts, in: Art. 1855, Bd. 5, 5. Serie, S. 57 - 60, S. 59
- 19) Silvestre, a.a.O., Bd. 2, S. 35
- 20) Chomer, a.a.O., S. 24 u. Foucart, a.a.O., S. 506
- 21) ibid., S. 505
- 22) ibid.
- 23) Bertaux, Nr. 28, Livret du Salon 1806
- 24) s. dazu Angrand, L'Etat mécène, a.a.O., S. 307 und die Dokumente der AN. Vor 1850 wurde das Gemälde 5 mal u. in dem von Angrand bearbeiteten Zeitraum gleichfalls fünf mal kopiert.
- 25) Abb. 116b in L'opera completa, a.a.O.
- 26) Taf. XII-XIII, in: L'opera completa di Perugino

II.3.5 Das Abendmahl

- 1) s. Kap. 2
- 2) Zu den Künstlern gehören Flandrin, Janmot, Jollivet Perin u. Brémont.
- 3) Dorra, a.a.O., S. 343
- 4) ibid.
- 5) Venedig, St.Giorgio Maggiore, Abb. LX-LXI in L'Opera completa...
- 6) Abb. 110, in: Schiller, a.a.O., Bd. 2
- 7) s. L. Flandrin, a.a.O., S. 237
- 8) Die Übertragung des vom Zerfall bedrohten Freskos auf Leinwand ist offensichtlich so mißlungen, daß man den Vergleich mit den anderen Arbeiten zu dem Thema vor allem auf die Anordnung beschränken muß.
- 9) s. Schiller, a.a.O., Bd. 2, S. 48
- 10) s. Dorra, a.a.O., S. 343 f. u. Kap. 3.7
- 11) s. René Jullian, Religion, philosophie et peinture à Lyon au XIXè siècle, S. 495 - 501, in: Extrait des mélanges, A. Latrille, Lyon 1972, S. 499

II.3.6 Weitere Szenen aus dem Leben Jesu, die "Sünderinnen"

- 1) vgl. Kap. II.3.1 u. 3.2
- 2) s. Kap. II.3.7 u. 4.1
- 3) Lord Pilgrim, Galerie du XIXè siècle, in: Art. 1864, nouv. per. Bd. 1, S. 246
- 4) s. Livrets du Salon von 1842 (Scheffer, Mottez) u. 1853
- 5) Landon, Le Salon de 1822, a.a.O., S. 47
- 6) vgl. Dorra, a.a.O.
- 7) Montalembert, De l'état actuel, a.a.O., S. 1121
- 8) ibid.

II.3.7 Das Wunderwirken Jesu vor seinem Tod

- 1) s. Schiller, a.a.O., Bd. 1, S. 171
- 2) *ibid.*
- 3) Planche, La Chapelle de l'Eucharistie..., a.a.O., S. 158
- 4) s. Bialostocki, a.a.O., S. 158
- 5) s. Schiller, a.a.O., Bd. 1, S. 161 u. Réau, a.a.O., Bd. 2
- 6) Taf. LXIV, in: L'Opera completa..., a.a.O.
- 7) Perin, a.a.O., datierte das Bild auf 1817/18. Laut mündlicher Aussage von Chomer stammt es aus dem Jahr 1810.
- 8) Montalembert, De l'Etat actuel, a.a.O., S. 1118
- 9) s. Dorra, S. 344
- 10) de David à Delacroix..., a.a.O., S. 398
- 11) *ibid.*, S. 449
- 12) s. Kap. II.2.5
- 13) Paris, Louvre, Abb. 237, in: Musée du Louvre, a.a.O., Bd. 1
- 14) Paris, Louvre, Abb. 676, in: *ibid.*, Bd. 2
- 15) s. Kap. II.3.2
- 16) Dijon, Musée des Beaux-Arts, Abb. 253, in: Schnapper, Jouvenet, a.a.O.
- 17) C. de Ris, Le Salon de 1852, in: Art. 1852, Bd. 8, 5. Serie, S. 81 - 84
G. Planche, Le Salon de 1852, in: R.d.2 m. 1852, Bd. 2, S. 667 - 94
u. s. Kap. II.3.2 zu Corot

II.4.1 Das Leben Christi nach seinem Tod

- 1) s. Schiller, a.a.O., Bd. 1, S. 171
- 2) Abb. 2 in Landon, Le Salon de 1814, a.a.O.
- 3) s. *ibid.*, S. 22. Diese Gemälde zählten zu den ersten Arbeiten, die das Innenministerium in Auftrag gegeben hatte.

- 4) Schiller, a.a.O., Bd. 3, S. 84
s. Kap. II.2.2 zu den Kritiken der Wandgemälde
Signols'
- 5) Gautier, Peintures murales de M. H. Flandrin à St.
Germain des Près, in: Art. 1862, Nouvelle période,
Bd. 1, S. 30 - 32
u. L. Flandrin, a.a.O., S. 227
- 6) ibid., u. E. G. Rey, De l'art religieux en général
et en particulier des peintures murales de M. H.
Flandrin dans l'abbaye de St. Germain des Près,
Paris 1863
- 7) Schiller, a.a.O., S. 82
- 8) Abb. 116 b, a.a.O.
- 9) D.h. also, daß die Stadt Paris auch nach 1860 keine
einheitliche Ausgestaltung für St. Germain in
Erwägung gezogen hatte.
- 10) s. Roger (Abb. 85) u. Picot (Abb. 114)
- 11) H. Delaborde, Le Salon de 1870, in: R.d.2 m 1870,
Bd. III, S. 692 - 725, S. 715
- 12) s. Kap. II.4.2
- 13) Larivon, L'église St. Denis du St. Sacrement, in:
Art. 1840, Bd. 6, 2. Serie, S. 23 - 25, S. 24
- 14) anonym, Beaux-Arts, in: ibid., S. 102
- 15) s. Anm. 22, in: Kap. II.2.3
- 16) R. Huyghe, Delacroix, a.a.O., S. 494
- 17) Paris, Louvre, Taf. XI, in: L'opera completa di
Rembrandt
- 18) L. Peisse, in: Le Constitutionnel, 31.5.1853, zit.
nach Sérullaz, Mémorial, S. 335

II.4.2 Der erhöhte Christus

- 1) Didron, Manuel d'iconographie chrétienne grèque
et latine. Traduit du manuscrit byzantin, le guide
de la peinture. Paris 1845
- 2) ibid., S. XXXII der Einleitung
- 3) Abb. 629, in: Schiller, a.a.O., Bd. 3
- 4) Vitet, Les peintures de St. Vincent de Paul et de
l'Hôtel de Ville, R.d.2 m. 1853, Bd. 1, S. 1002-1009.

- 5) Schiller, a.a.O., S. 224
- 6) Vitet, a.a.O., S. 1009
- 7) Die Beschreibung des Gemäldes erfolgt nach Angaben von L. Flandrin und persönlicher Erinnerung des Verf.
- 8) Abb. 651, in: Schiller, a.a.O., Bd. 3
- 9) A. Houssaye, a.a.O.
- 10) Taillandier, a.a.O., S. 491 - 499
- 11) s. André Chagny, La Basilique St. Martin d'Ainay, Lyon 1935, S. 174
- 12) Brief von H. Flandrin an seinen Bruder Paul vom 10.7.1855, in: *ibid.*, S. 187
- 13) Die Heiligen sind die Schutzpatrone der Kirche und der Stadt Lyon.
- 14) Delaborde, *Lettres et pensées de H. Flandrin*, S. 412 f., zit. nach Chagny, a.a.O., S. 175
- 15) Chagny, a.a.O., S. 182
- 16) L. Flandrin, a.a.O., S. 188
u. Abbé de St. Pulgent. *Revue du Lyonnais*, Febr. 1856, XII., S. 148 - 58
zit. nach Chagny, a.a.O., S. 180
- 17) Pulgent, *ibid.*
- 18) s. Kap. II.3.2
- 19) Abb. 107, in: *L'Opera completa...*, a.a.O.
- 20) Ch. Perrier, *Peinture murale. Fresques de M. A. Duval dans l'église St.-Germain-en-Laye*, in: *Art* 1856, Bd. 2, 6. Serie, S. 34 - 36, S. 35
- 21) Ed. About, ohne nähere Angaben, zit. nach: Amaury-Duval, *Kat. zur Ausst.*, a.a.O., S. 51 f.
- 22) Delaborde, *Des oeuvres et de la manière de M. Amaury-Duval*, in: *GBA*, 1865, Bd. 1, S. 419 - 428
- 23) s. Ziff, a.a.O., S. 135 f.
- 24) s. Kap. I.5. Die Madeleine gehörte zu den Pariser Kirchen, deren Ausgestaltung vom Staat finanziert wurde.
- 25) Maurice Pierre Boyé, *L'alchimiste de la peinture religieuse au XIX^e siècle Jules Claude Ziegler*, Paris 1956, S. 10; u. Antoine Krieger, *La Madeleine*, Paris, 1937
- 26) s. Krieger, a.a.O.,

- 27) Taf. XVI-XIX, in: L'opera completa, a.a.O.
- 28) s. Kap. I.5
- 29) Boyé, a.a.O., S. 6
- 30) Gautier, La coupole de la Madeleine, in: La Presse, 29.7.1838. Nachgedruckt in: Art 1852, Bd. 8, 5. Serie, S. 17 u. 19
- 31) Larivon, L'église de la Madeleine, Art. 1842, Bd. 2, 3. Serie, S. 193
- 32) ibid., Art. 1841, Bd. 8, 2. Serie, S. 309 - 313
- 33) Blanc, Histoire des peintres..., a.a.O., Bd. 3, Appendice, S. 45
- 34) s. Réau, Bd. 2, S. 28
- 35) Paul Mantz, Nécrologue d'Abel de Pujol, in: GBA. 1861, Bd. 14, S. 477
- 36) Larivon, L'église St. Denis..., a.a.O., S. 23
- 37) ibid.
- 38) s. H. Delaborde, La peinture des coupoles. La nef de St. Roch, in: R.d.2 m. 1863, Bd. 6, S. 801 - 824
- 39) s. Kap. II.3.1 (Ste. Elisabeth) u. II.3.2 (Notre Dame de Lorette)
- 40) Delaborde, a.a.O., S. 820 f.
- 41) Pierre Dax, Chronique des arts, in: Art. 1867, Bd. 3, Nouv. Pér., S. 271 - 83, S. 277

II.4.3 Herz Jesu

- 1) Réau, a.a.O., Bd. 2, S. 48
- 2) ibid.
- 3) Abb. S. 3, in: Images d'Epinal II, 1836 - 1841, 1836
- 4) s. Beschreibung AN F21/40
- 5) s. Inv. der Kirchen St. Laurent u. St. Jean-Baptiste
- 6) Jal, L'artiste..., a.a.O., S. 392
- 7) Mantz, Le Salon de 1845, in: Art. 1845, Bd. 1, 4. Serie, S. 193 - 196, S. 196
- 8) Abb. 352, in: Karl Künstle, Ikonographie der christl. Kunst, Bd. 1, Freiburg 1928.

III. Schlußbemerkungen

- 1) Baudelaire, a.a.O., Bd. 1, Le Salon de 1846, Kap. X, Du chic et du poncif, S. 216
- 2) s. Kap. I.3
u. Kap. II.1 (Delaroche), II.2.5 (Delaroche) u.
II.3.3 (Scheffer)
- 3) Baudelaire, a.a.O., Bd. 1, S. 169
- 4) ibid., Bd. 2, Salon de 1859. L'artiste moderne,
S. 7 ff.
- 5) ibid., Bd. 1, S. 168 ff.

IV. Abbildungsverzeichnis

- 1) Die Datierung, Standort und Maße werden, soweit dem
Verf. bekannt, angegeben.

IV.2. Literaturverzeichnis
(in alphabetischer Ordnung)

Quellen:

Archives Nationales, Série F 21 1-60

Inventaire général des oeuvres d'art appartenant à la
Ville de Paris. Les églises, 4. Bde, Paris 1978

Livrets du Salon, An X-1870 Paris

Zeitschriften:

L'Artiste, Journal de la Littérature et des Beaux-Arts,
gegr. Paris, 1831

La Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l'art et
de la curiosité, gegr. Paris, 1859

Revue des deux mondes, gegr. Paris, 1829

Kataloge:

Amaury-Duval, (1808 - 1885), Katalog zur Ausstellung,
Montrouge 1974

Hommage à Corot, Katalog zur Ausstellung, (Orangerie
des Tuileries) Paris 1975

de David à Delacroix. La peinture française de 1774 à
1830, Katalog zur Ausstellung, (Grand Palais)
Paris 1974

Charles Gleyre ou les illusions perdues, Katalog zur
Ausstellung 1974/75, Zürich 1974

Ingres et son temps, Katalog zur Ausstellung, (Musée
Ingres) Montauban 1967

Charles le Brun (1619 - 1690), Peintre et dessinateur,
Katalog zur Ausstellung, Versailles 1963

Jean-François Millet (1814 - 1875), Katalog zur Ausstellung, (Grand Palais) Paris, 1974/75

Le Musée du Luxembourg en 1874. Peintures. Katalog zur Ausstellung, (Grand Palais), Paris 1974

Musée Gustave Moreau. Katalog des Museums Gustave Moreau Paris 1974

Die Nazarener. Katalog zur Ausstellung, (Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie), Frankfurt 197

Puvis de Chavannes (1824 - 1898). Katalog zur Ausstellung (Grand Palais), Paris 1976/77

Le Symbolisme en Europe. Katalog zur Ausstellung, (Grand Palais), Paris 1976

- L'Abbé de St. Pulgent, S. 148 - 158. In: Revue du Lyonnais, Febr. 1856, XII
- Jean Alazard, Ingres et la peinture murale, Brüssel 1945
- Arsène Alexandre, Le mysticisme de Daumier, Le Figaro, 7. 6. 1928
- Arsène Alexandre, Puvis de Chavannes, Le Figaro illustré Nr. 107, Febr. 1899
- Amaury-Duval, L'Atelier d'Ingres, Paris 1878
- Keith Andrews, The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford 1964
- Pierre Angrand, L'Etat Mécène. Période autoritaire du Second Empire, 1851 - 60, S. 303 - 348. In: GBA 1968, Bd. 1
- Pierre Angrand, M. Ingres et son époque, Paris/Lausanne 1967
- Anonym, Explication des peintures à fresque exécutées par M. Abel de Pujol dans la chapelle St. Roch à St. Sulpice, précédée d'une courte notice sur ce genre de peinture, Paris 1822
- Anonym, S. 340 - 352. In: Journal des Artistes 1844, 2. Serie, Bd. 1
- Anonym, Peinture du Baptistère de Notre Dame de Lorette, S. 314 - 316. In: Artiste 1840, 2. Serie, Bd. 6
- Anonym, Le Salon de 1835, S. 61 - 112. In: Art. 1835, Bd. 9
- Anonym, Le Salon de 1835, Le Constitutionnel, 26. 4. 1835
- Pierre S. Ballanche, Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts, Lyon/Paris 1801
- Pierre S. Ballanche, Essais de Palingénésie sociale, 2 Bde, Paris 1827 u. 1829

- Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'Art*, Ed. Gallimard et
Librairie Générale Française, 2 Bde., Paris 1971
- Charles Baudelaire, *De quelques caricaturistes français*.
Le Présent, 1. 10. 1857
- François Benoit, *L'art français sous la Révolution et
l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*,
Paris 1897
- K. Berger, "Ingrism and Preraphaelism." Relations
artistiques, entre la France et les autres pays.
Actes du XIX^e congrès international d'histoire
de l'art, Paris 1958, publié en 1959
- Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie, Studien zur Kunst-
wissenschaft*, Dresden 1966
- Charles Blanc, Eugène Delacroix, S. 1 - 27. In: GBA,
1864, Bd. 17
- Charles Blanc, Ingres, S. 89 - 107. In: GBA 1868, Bd. 25
- Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les
écoles. Ecole française*, 3 Bde., Paris 1865 -
1869
- M. Blanchard, *Le Second Empire*, Paris 1950
- A. Bosquet, Paul Delaroche, S. 317 - 321. In: *Art*. 1856,
6. Serie, Bd. 2
- Gilbert Bou, *Gustave Moreau à Decazeville*, Decazeville
1964
- Bathild Bouniol, *L'Art Chrétien et l'Ecole Allemande
avec une Notice sur M. Overbeck suivi du Cata-
logue de Schulgen et Schwan*, Paris 1856
- Maurice Pierre Boyé, *L'alchimiste de la peinture reli-
gieuse au XIX^e siècle*. Jules Claude Ziegler,
Paris 1956

Boyer d'Agen, Ingres, d'après une correspondance inédite,
Paris 1909

Louis Brehier, l'Art Chrétien, son développement icono-
graphique des origines à nos jours, Paris 1928

Philippe de Burty, Exposition du cercle de l'Union
Artistique, S. 476 - 480. In: GBA 1863, Bd. 14

Hector de Callias, Le Salon de 1861, S. 3 - 11. In: Art.
1861. Nouvelle Série, Bd. 11

Maxime du Camps, Le Salon de 1865, S. 648 - 679. In:
R.d.2 m. 1865, Bd. 3

Carrière, Sur un tableau de M. Ingres, S. 41/42. In:
Art. 1848, 3. Serie, Bd. 3

André Chagny, La Basilique St. Martin d'Ainay, Lyon
1935

Champfleury, Exposition des peintures et dessins de
H. Daumier, Paris 1878

Champfleury, Oeuvres posthumes. Les Salons de 1846 -
1851, Paris 1894

Champfleury, Le Réalisme. Textes choisis et présentés
par Jean et Geneviève Lacambre, Paris 1973

F. R. de Chateaubriand, Génie du Christianisme, 3. Ed.,
Paris 1854, 3 Bde

Gilles Chomer, Note sur Victor Orsel. Bulletin spécial
des amis du Musée d'Ingres, Montauban 1977

J. Clarétie, Gerôme, Paris 1880

Charles Clément, Gleyre. Etude biographique et critique,
Paris 1878

Charles Clément, Peintres et sculpteurs modernes de la
France: Decamps, S. 647 - 678. In: R.d.2 m. 1858,
Bd. 1

- Charles Clément, Prud'hon, sa vie, ses oeuvres, sa correspondance, Paris 1872
- Couder, Considérations sur le but moral des Beaux-Arts, Paris 1867
- Jean-Pierre Cuzin, S. 423, de David à Delacroix, La peinture française de 1774 à 1830, Katalog zur Ausstellung, Paris 1974
- Pierre Dax, Chronique des arts, S. 271 - 283. In: Art, 1867, Nouvelle Période, Bd. 3
- Henri Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, Paris 1870
- Henri Delaborde, Des oeuvres et de la manière de M. Amaury-Duval, S. 419 - 428. In: GBA 1865, Bd. 1
- Henri Delaborde, Peintres et sculpteurs contemporains, H. Lehmann, S. 221 - 243. In: R.d.2 m. 1869, Bd. 3
- Henri Delaborde, La peinture des coupoles. La nef de St. Roch, S. 801 - 824. In: R.d.2 m. 1863, Bd. 6
- Henri Delaborde, De quelques traditions de l'art français. S. 385 - 400. In: GBA 1862, Bd. 14
- Henri Delaborde, Le Salon de 1861, S. 863 - 902. In: R.d.2 m, 1861, Bd. 2
- Henri Delaborde, Le Salon de 1870, S. 692 - 725. In: R.d.2 m, 1870, Bd. 3
- Eugène Delacroix, Journal, 3 Bde., Ed. Plon, Paris 1932
- Etienne J. Delécluze, Louis David, son école et son temps, Paris 1855
- Maurice Denis, Les élèves d'Ingres. L'Occident Nr. 8, Paris 1902

Desplaces, Le Salon de 1845, S. 17 - 22. In: Art. 1845,
4. Serie, Bd. 4

Feu Diderot, Le Salon de 1849, S. 113 - 117. In: Art.
1849, 5. Serie, Bd. 3

Didron, Iconographie chrétienne, Paris 1843

Didron, Manuel d'iconographie chrétienne grèque et
latine. Traduit du manuscrit byzantin, le guide
de la peinture, Paris 1845

Didron, Aîné, Paganisme dans l'art chrétien, Paris 1853

Comte de Doria, Les Baptêmes du Christ de Corot, S. 96 -
104. In: Bulletin de la Société de l'Histoire
de l'Art français.

Henri Dorra, Die französischen "Nazarener", S. 337 - 354.
In: Die Nazarener, Katalog zur Ausstellung,
Städelsches Kunstinstitut und Städtische Gale-
rie, Frankfurt 1977

Henri Dorra, Montalembert, Orsel, les Nazaréens et "L'Art
Abstrait", S. 137 - 147. In: GBA April 1975

Jacques Droz, De la Restauration à la Révolution, 1815 -
1848, Paris 1970

Raymond Escholier, La peinture française au XIX^e siècle,
2 Bde., Paris 1941 u. 1943

A. de Faniez, Peinture murale à St. Germain des Prés par
M. H. Flandrin, S. 205/06. In: Art. 1846, 4.
Serie, Bd. 7

Oskar Fischel, Raphael, London 1948

Louis Flandrin, Hippolyte Flandrin, peintre chrétien,
Paris 1908

Le Fleury/Sourlet, La société du Second Empire 1851 -
1858, Bd. 1, Paris, o.D.

- Henri Focillon, La peinture au XIX^e siècle, Bd. 1: Le retour à l'antique. Le romantisme, Paris 1927, Bd. 2: Du réalisme à nos jours, Paris 1928
- François Fosca, La peinture française au XIX^e siècle, 1800 - 1870, Paris 1956
- Jacques Foucart, Jésus remettant les clefs à St. Pierre, S. 503 - 506. In: de David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Katalog zur Ausstellung, Paris 1974
- Pierre Francastel, Du Directoire à la Restauration, Paris 1939
- Pierre Francastel, Peinture et société, Paris 1965
- Walter Friedländer, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Ed. DuMont Verlag, Köln 1977
- Gallichon, Le nouveau tableau de M. Ingres, S. 487/88. In: GBA 1862, Bd. 13
- Théophile Gautier, Vorwort zu Mademoiselle de Maupin, Ed. Garnier-Flammarion, Paris 1966
- Théophile Gautier, La coupole de la Madeleine. La Presse, 29. 7. 1838. Nachgedruckt S. 17 - 19. In: Art. 1852, 5. Serie, Bd. 8
- Théophile Gautier, Exposition des tableaux modernes au profit de la caisse de secours, S. 283 - 296. In: GBA 1860, Bd. 1
- Théophile Gautier, La Galerie française, S. 6 - 9. In: Art. 1851/52, 5. Serie, Bd. 7
- Théophile Gautier, Nécrologue pour H. Flandrin, S. 167/68. In: Art 1864, Nouvelle Période, Bd. 75

- Théophile Gautier, Les Peintures murales de M. H. Flandrin
à St. Germain des Prés, S. 30 - 32. In: Art.
1862, Nouvelle Période, Bd. 1
- Théophile Gautier, Revue des arts, S. 791 - 807. In:
R.d.2 m, 1841, Bd. 3
- Réné Giard, Victor Mottez, Lille 1939
- Charles Gidel, Histoire de la Littérature Française
depuis 1815 à nos jours, 2 Bde., Paris 1888
- Girodet, La critique des critiques du Salon de 1806,
Paris 1807
- A.Gosset, Notice sur Alphonse Perin. Peintre d'histoire,
Paris 1892
- Josef Aimable Gregoire, Itinéraire de l'Artiste et de
l'Etranger dans les Eglises de Paris, Paris
1837
- Pierre Georgel/Gabriel Mandel, Tout oeuvre peint de
Daumier, Paris 1972
- F. A. Gruyer, Des Conditions de la peinture en France et
des peintures murales de M. H. Flandrin, S. 193 -
223. In: GBA 1862, Bd. 13
- M. Guizot, Etudes sur les Beaux-Arts en général, Paris
1852
- George H. Hamilton, Manet and his critics, New-York 1969
- Anne Hanson, Manet and the modern tradition, Yale Univer-
sity Press, New Haven/London 1977
- Elisabeth Hardouin-Fugier, Jésus remettant les clefs à
St. Pierre. Actualité religieuse du tableau
d'Ingres, S. 1 - 13. In: Bulletin du Musée
d'Ingres, Nr. 41, Montauban 1978

- Elisabeth Hardouin-Fugier, *Génération divine, tableau-poème de Louis Janmot*, S. 59 - 63. In: *Romantisme Revue du XIX^e siècle*, No. 19, Paris 1978
- Louis Hautecoeur, *L'Art sous la Révolution, le Directoire et l'Empire*, Paris 1953
- Louis Hautecoeur, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris 1942
- Louis Hautecoeur, *Musée du Louvre, Ecole française, XIX^e siècle*, Bd. 1, Paris 1929
- Heinrich Heine, *Lutetia*, Bd. 4, Winkler Verlag, Dünndruckausgabe, München 1972
- Theodor Hetzer, *Gedanken um Raffaels Form*, 2. Aufl., Frankfurt 1957
- Hoffmann, *Lettre sur le dernier tableau de M. Ingres*, S. 156/57. In: *Art 1862, Nouvelle Période*, Bd. 2
- Werner Hofmann, *Das irdische Paradies*, 2. neu beb. Aufl., München 1974
- Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, 2. verb. Auflage, Köln 1973
- Arsène Houssaye, *République des arts et des lettres. Le Salon de 1848*, S. 17 - 20. In: *Art. 1848*, 5. Serie, Bd. 1
- Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck, Sein Leben und Schaffen*, 2 Bde., Freiburg 1886
- René Huyghe, *Delacroix*, München 1967
- René Huyghe, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris 1964
- René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris 1955
- Images d'Epinal* I, 1820 - 1835; II, 1836 - 41; III, 1842 - 1850; IV, 1851 - 54

- Charles Isnard, De la peinture. La veille et le lendemain de la République, S. 46 - 49. In: Art. 1848/49, 5. Serie, Bd. 2
- A. Jal, L'artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824, Paris 1824
- A. Jal, Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827, Paris 1828
- A. Jal, Napoléon et la censure, Paris 1827
- Jules Janin, Le Salon de 1839, S. 231 - 243. In: Art. 1838/39, 2. Serie, Bd. 2
- Jules Janin, Le Salon de 1840, S. 165 - 208. In: Art. 1840, 2. Serie, Bd. 5
- J. Jollivet, De la peinture religieuse à l'extérieur des églises à propos de l'enlèvement de la décoration extérieure du porche de St. Vincent de Paul, Paris 1861
- René Jullian, Religion, philosophie et peinture à Lyon au XIXè siècle, S. 495 - 501, Extrait des mélanges, Hrsg. A. Latrille, Lyon 1972
- Erich Klossowsky, H. Daumier, 2. verb. Aufl., München 1923
- Köller/Töpfer, Frankreich, ein historischer Abriß, Berlin 1977
- Marthe Kolb, Ary Scheffer et son temps, 1795 - 1858, Paris 1937
- Antoine Krieger, La Madeleine, Paris 1937
- Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Freiburg 1928
- J. u. G. Lacambre, À propos de l'exposition Baudelaire. Les Salons de 1845 et 1846. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, Paris 1971

- G. u. L. Lacambre, Les élèves d'Ingres et la critique satirique, S. 14 - 23. In: Bulletin du Musée d'Ingres Nr. 23, Juli 1968
- G. u. J. Lacambre, La politique de l'acquisition sous la Restauration, les tableaux d'histoire, S. 331 - 344. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1972, Extr. 1973
- G. u. J. Lacambre, Les vitraux de la chapelle de Carheil, Revue de l'art Nr. 10, 1971
- Lagenerais, Le Salon de 1849, S. 559 - 594. In: R.d.2 m. 1849, Bd. 2
- L. Lagrange, Le Salon de 1861, S. 257 - 282. In: GBA 1861, Bd. 2
- François Lamennais, De l'Art et du Beau, Paris 1841
- François Lamennais, Progrès de la Révolution, Paris 1928
- Charles Paul Landon, Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts, 17 Bde., Paris 1801 - 1809; 2. éd. 44 Bde., Paris 1823 - 1835
- Charles Paul Landon, Salons ... Paris 1808 - 1835 (réédités dans Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts).
- Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965
- Larivon, L'église de la Madeleine, S. 309 - 313. In: Art. 1841, 2. Serie, Bd. 8 u. S. 193/194, Art. 1842, 3. Serie, Bd. 2
- Larivon, L'église St. Denis du St. Sacrement, S. 23 - 25, In: Art. 1840, 2. Serie, Bd. 6

Henri Lemonnier, Gros., Paris (o.D.)

J. Leymarie, La peinture française. Le XIX^e siècle, Genf
1962

J. Lindsay, Death of the hero. French painting from David
to Delacroix, London 1960

Jean Lucas-Dubréton, Louis-Philippe, Paris 1938

Louis Madelin, Histoire du Consulat et de l'Empire,
11 Bde., Paris 1939 - 1948

George Mannor, Manet, Peintre philosophe. A study of the
painters themes, Pennsylvania State University
1975

Paul Mantz, Artistes contemporains: Corot, S. 416 - 432.
In: GBA 1861, Bd. 2

Paul Mantz, Chassériau, S. 221 - 225. In: Art. 1856,
6. Serie, Bd. 2

Paul Mantz, Paul Delaroche, S. 183 - 186 u. 199 - 202.
In: Art. 1856, 6. Serie, Bd. 1

Paul Mantz, Nécrologue d'Abel de Pujol, S. 476 - 478.
In: GBA 1861, Bd. 14

Paul Mantz, La peinture de St. Merry, S. 161/162. In:
Art. 1844, 4. Serie, Bd. 1

Paul Mantz, Le Salon de 1845, S. 193 - 196. In: Art.
1845, 4. Serie, Bd. 3

Paul Mantz, St. Denis du St. Sacrement, S. 65 - 67. In:
Art. 1845, 4. Serie, Bd. 3

Marmottan, Commandes de Napoléon aux peintres et sculp-
teurs, Paris 1906

P. L. Mathieu, Gustave Moreau, sa vie, son oeuvre, Paris
1975

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen
Kunst, Piper Verlag, 3. Aufl., München 1966

- M. Melot, Daumier in der Kunstkritik. In: H. Daumier 1808 - 1879. Bildwitz und Zeitkritik, Sammlung Horn, Katalog zur Ausstellung Münster und Bonn, Münster 1978
- Sigrid Metken, Nazarener und "nazarenisch". - Zur Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, S. 365 - 388. In: Die Nazarener. Katalog zur Ausstellung. Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt, 1977
- Charles R. F. de Montalembert, De l'Etat Actuel de l'Art Religieux en France, S. 592 - 617. In: R.d.2 m. 1837, Bd. 4
- Charles F. de Montalembert, Du Vandalisme et du Catholicisme en France, Paris 1839
- E. Montrosier, Peintres modernes, Ingres, H. Flandrin, Robert Fleury, Paris 1882
- Moreau-Nélaton, Histoire de Corot et de ses oeuvres, Paris 1905
- Charles Moreau-Vauthier, Gerôme, peintre et sculpteur, Paris 1906
- P. Mornand, Le visage du Christ, Paris 1938
- Devrey Franklin Mosby, Alexandre Gabriel Decamps 1803 - 1860, Harvard-University 1973
- J. Northcote, The life of Titian, 2 Bde., London 1830
- Madeleine Ochsé, Le stupide XIX^e siècle a-t-il eu un art religieux? S. 23 - 33. In: Ecclésia, März 1952
- V. Ochart de Parigny, M. Ingres et l'art contemporain, S. 102 - 104. In: Art. 1867, Bd. 1
- Louis Peisse, Le Salon de 1841, S. 5 - 49. In: R.d.2 m. 1841, Bd. 2
- Louis Peisse, Le Salon, S. 338 - 366. In: R.d.2 m. 1844, Bd. 1

- Alphonse Perin, Oeuvres diverses de Victor Orsel, 2 Bde.,
Paris 1852
- Charles Perrier, Exposition universelle des Beaux-Arts,
S. 57 - 60. In: Art. 1855, 5. Serie, Bd. 15
- Charles Perrier, Peinture murale. Fresques de M. Amaury-
Duval dans l'église St.-Germain-en-Laye, S. 34 -
36. In: Art. 1856, 6. Serie, Bd. 2
- Pierre Petroz, L'art et la critique en France depuis
1822, Paris 1875
- Lord Pilgrim, Galerie du XIX^e siècle, S. 245/46. In:
Art. 1864, Nouvelle Période, Bd. 1
- Gustave Planche, La Chapelle de l'Eucharistie à Notre
Dame de Lorette, S. 125 - 141. In: R.d.2 m.
1853, Bd. 1
- Gustave Planche, Peinture murale, S. 44 - 75. In: R.d.2 m.
1856, Bd. 6
- Gustave Planche, Le Salon de 1852, S. 667 - 694. In:
R.d.2 m. 1852, Bd. 2
- Antonin Proust, Edouard Manet, Souvenirs, Paris 1913
- Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, 3 Bde.,
1955 - 1959
- Charles de Remusat, L'église et l'état, S. 135 - 163.
In: R.d.2 m. 1864
- E. Renan, La tentation du Christ de M. Ary Scheffer,
S. 47 - 50. In: Art. 1855, 5. Serie, Bd. 14
- E. G. Rey, De l'art religieux en général et en particu-
lier des peintures de M. H. Flandrin dans
l'abbaye de St. Germain des Prés, Paris 1863
- Emile Ripert, François Marius Granet, peintre d'Aix et
d'Assise, Paris 1937

- A. F. de Rio, De l'art chrétien, Neue Aufl., Paris 1861
- Clément de Ris, Le Salon de 1848, S. 58 - 60. In: Art.
1848, 5. Serie, Bd. 1
- Clément de Ris, Le Salon de 1852, S. 81 - 84, Art. 1852,
5. Serie, Bd. 8
- A. Robaut, L'oeuvre complet d'Eugène Delacroix, Paris
1885
- Léon Rosenthal, La peinture romantique. Essai sur l'évo-
lution de la peinture française de 1815 à 1830,
Paris 1900
- Lucien Rudrauf, Delacroix et Rubens, S. 277 - 284. In:
Mélanges Georges Jamati, Paris 1956
- E. Saglio, H. Flandrin, S. 105 - 126. In: GBA 1864,
Bd. 17
- Saint Cléron, De la décadence de l'Ecole des Beaux-Arts,
S. 108/09. In: Art. 1834, Bd. 9
- De Saint Santin, M. Heim, S. 40 - 62. In: GBA 1867,
Bd. 22
- Paul de Saint Victor, Une descente de croix par
Chassériau, S. 211 - 214. In: Art. 1855/56,
Bd. 16
- Paul de Saint Victor, Scheffer, S. 121 - 124. In: Art. 18
Nouvelle Période, Bd. 2
- Adolphe Saint Vincent-Duvivier, Biographies de MM. August
et Alexandre Hesse, S. 11 - 15, Les Beaux-Arts,
Revue Nouvelle, 1. Januar 1863
- Marc Sandoz, Théodore Chassériau. Catalogue raisonné des
peintures et estampes, Paris 1974

- Marc Sandoz, Le Comte Henri Delaborde. In: Bulletin de l'Histoire de l'Art français, 1968, Extrait, Paris 1970
- Marc Sandoz, Les peintres de la Renaissance à Fontainebleau et le maniérisme italien, sources possibles de Théodore Chassériau. In: GBA 1970, Bd. 1
- Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 3 Bde., Gütersloh 1966 - 1975
- Normann Schlenoff, Les sources littéraires de Jean-Auguste-Dominique Ingres, Paris 1956
- Antoine Schnapper, Jean Jouvenet 1644 - 1717 et la peinture d'histoire à Paris, Paris 1974
- Schnapper/Ternois, Une vente des tableaux provenant des églises parisiennes en 1810, S. 115 - 162. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1976
- Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975
- Hubert Schrade, Das deutsche Nationaldenkmal, München 1934
- Hubert Schrade, Schicksal und Notwendigkeit der Kunst, Leipzig 1936
- Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Salzburg 1948
- Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mäander Verlag, Mittenwald 1978
- Maurice Sérullaz, Mémorial Eugène Delacroix, Paris 1963
- Maurice Sérullaz, Les peintures murales de Delacroix, Paris 1963
- Théophile Silvestre, Les Artistes français, Bd. 1: Les Romantiques; Bd. 2: Les Eclectiques, (1. Aufl. 1856), Paris 1926

Josef C. Sloane, Paul Marc Josef Chenavard, Artist of 1848, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1962

Ellen Spickernagel, Zur Monumentalmalerei der Nazarener in Deutschland, S. 257 - 268. In: Die Nazarener, Katalog zur Ausstellung, Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1977

Stendhal, Mélanges d'art. Notes d'un dilettante, Ed. Le Déron, Paris 1932

Sterling/Adhémar, Musée national du Louvre, Peintures de l'école française du XIX^e siècle, 4 Bde., Paris 1958 - 1961

René Taillandier, Peinture monumentale. Les travaux de M. H. Flandrin à St. Paul de Nîmes, S. 490 - 499. In: R.d.2 m. 1849, Bd. 2

Taylor (Hrsg.) Funerailles de M. Rouget, Paris 1869

Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 - 1950

T. Thiollier, Louis Janmot et son oeuvre, 1814 - 1891, Montbrisson 1893

T. Thoré, Salons de T. Thoré 1844 - 1848 avec une préface par W. Bürger, Paris 1868

T. Thoré, Des envois de Rome, S. 377 - 380. In: Art. 1838, 2. Serie, Bd. 1

Pierre Vaisse, Thomas Couture, S. 105 - 116. In: Romantisme Revue du XIX^e siècle 1977

Pierre Vaisse, Thomas Couture et le Second Empire, S. 43 - 68. In: Revue de l'art Nr. 37, 1977

Viardot, Ary Scheffer, S. 129 - 141. In: GBA 1859, Bd. 1

Louis Vitet, Peintres modernes de la France, A. Scheffer,
S. 481 - 516. In: R.d.2 m. 1958, Bd. 5

Louis Vitet, Les peintures de St. Vincent de Paul et de
l'Hôtel de Ville, S. 1002 - 1009. In: R.d.2 m.
1853

Paul Vogt, Was sie liebten ... Salonmalerei im 19. Jahr-
hundert, Köln 1969

Georges Wildenstein, Les Davidiens sous la Restauration,
S. 237 - 246. In: GBA Avr. 1959

Normann Ziff, Paul Delaroche and 19th century painting,
Wisconsin 1975

Emile Zola, Mes haines, Paris 1928

Abbildungsverzeichnis

- 1 Paul-Emile Destouches, Christus am Ölberg. 1822.
402 x 308 cm, Öl/Lw., Paris, St. Nicolas du
Chardonnet
- 2 Georges Rouget, Christus am Ölberg. 1824.
340 x 580 cm, Öl/Lw., Paris, St. Nicolas des Champs
- 3 Eugène Delacroix, Christus am Ölberg. 1827.
294 x 362 cm, Öl/Lw., Paris, Saint Pierre et Saint
Paul
- 4 Eugène Delacroix, Christus am Ölberg. 1851.
34 x 42 cm, Öl/Lw., Amsterdam, Rijksmuseum
- 5 Théodore Chassériau, Christus am Ölberg. 1840. Ent-
wurf für das Gemälde von St. Jean d'Angély
240 x 150 cm, Papier auf Leinwand, Paris, Musée
du Louvre
- 6 Théodore Chassériau, Christus am Ölberg. 1844.
500 x 340 cm, Öl/Lw., Kirche von Souillac
- 7 Camille Corot, Christus am Ölberg. 1849.
72 x 45 cm, Öl/Lw., Langres, Museum
- 8 Louis Charles Timbal, Christus am Ölberg. 1867.
135 x 215 cm, Öl/Lw., Besançon, Musée des Beaux-Arts
- 9 Georges Rouget, Ecce Homo. 1819.
400 x 310 cm, Öl/Lw., Paris, St. Gervais
- 10 Degeorge, Geißelung. 1821.
320 x 260 cm, Öl/Lw., Paris, St. Jean-St. François
- 11 Degeorge, Grabtragung. 1819.
500 x 350 cm, Öl/Lw., Paris, St. Jacques du Haut Pas
- 12 Larivière, Jesus wird von Pilatus den Juden überant-
wortet. 1844.
Öl/Lw., Dünkirchen, Museum
- 13 Léon Benouville, Verspottung. 1845.
Öl/Lw., Paris, Ecole des Beaux-Arts
- 14 Paul Chenavard, Geißelung. 1848 - 1851.
450 x 300 cm, Öl/Lw., Lyon, Musée des Beaux-Arts
- 15 Gabriel Decamps, Christus vor Gericht. 1847.
144 x 104 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre

- 16 Honoré Daumier, Ecce homo. Um 1850.
162 x 130 cm, Öl/Lw., Essen, Museum Folkwang
- 17 Pierre Puvis de Chavannes, Christus vor Gericht. 1858.
200 x 160, Öl/Lw., Champagnat, Pfarrkirche.
- 18 Edouard Manet, Der tote Christus. 1863.
Öl/Lw., New York, Metropolitan-Museum
- 19 Edouard Manet, Verspottung. 1865.
195 x 150 cm, Öl/Lw., Chicago, Art-Institute
- 20 Coutan, Gang nach Golgatha. 1826.
340 x 580 cm, Öl/Lw., Paris, St. Nicolas des Champs
- 21 Louis Lair, Christus tröstet die heiligen Frauen.
1822.
320 x 250 cm, Öl/Lw., Paris, Notre Dame de Bercy
- 22 Etienne Barthélemy Garnier, Gang nach Golgatha. 1848.
398 x 280 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre
- 23 Etienne Barthélemy Garnier, Tod des Priamus. 1792.
74 x 100 cm, Gouache/Lw., Mâcon, Museum
- 24 Emile Signol, Maria auf dem Weg zum Kalvarienberg.
1856.
400 x 290 cm, Wandgemälde, Paris, St. Eustache
- 25 Emile Signol, Christus am Kreuz. 1856.
400 x 290 cm, Wandgem., Paris, St. Eustache
- 26 Emile Signol, Grabtragung. 1856.
400 x 290 cm, Wandgem., Paris, St. Eustache
- 27 Emile Signol, Auferstehung. 1856.
400 x 290 cm, Wandgemälde, Paris, St. Eustache
- 28 Emile Signol, Fortitudo. 1856.
Wandgemälde, Paris, St. Eustache.
- 29 Emile Signol, Matthäus. 1856.
400 x 180 cm, Wandgem., Paris, St. Eustache
- 30 Hippolyte Flandrin, Einzug in Jerusalem. 1842 - 1846.
300 x 620 cm, Wandgem., Paris, St. Germain de Prés
- 31 Hippolyte Flandrin, Gang nach Golgatha. 1842 - 1846.
300 x 620 cm, Wandgem., Paris, St. Germain de Prés

- 32 Hippolyte Flandrin, Pietà. 1842.
Öl/Lw., Lyon, Musée des Beaux-Arts
- 33 Louis Janmot, Grablegung Christi. 1833 - 1840.
Öl/Lw., Pugetville/Var, Pfarrkirche
- 34 Eugène Delacroix, Christus am Kreuz. 1835.
185 x 135 cm, Öl/Lw., Vannes, Musée Municipal des
Beaux-Arts
- 35 Eugène Delacroix, Pietà. 1843 - 1844.
355 x 475 cm, Wandgem., Paris, St. Denis du St.
Sacrement
- 36 Eugène Delacroix, Kreuzigung. 1846 - 1847.
81 x 65 cm, Öl, Lw., Baltimore, Walters Art Gallery
- 37 Eugène Delacroix, Grablegung. 1847 - 1848.
160 x 130 cm, Öl/Lw., Boston, Museum of Fine Arts
- 38 Eugène Delacroix, Kreuztragung. 1859.
57 x 48 cm, Holz, Metz, Museum
- 39 Louis Léopold Boilly, "Ein Christus": Trompe-l'oeil.
1812.
42 x 46 cm, Öl/Lw., Oxford, The Dulverton Trustees
- 40 Pierre-Henri Revoil, Christus am Kreuz. 1814.
Öl/Lw., Lyon, St. Nizier
- 41 Paul-Pierre Prud'hon, Christus am Kreuz. 1822.
278 x 165 cm, Paris, Musée du Louvre
- 42 P. Ch. Chauffer, Christus am Kreuz. 1836.
290 x 185 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre
- 43 L. Charles Auguste Couder, Christus am Kreuz zwi-
schen Kirche und Synagoge. 1844.
125 x 180, Öl/Lw., Paris, St. Germain l'Auxerrois
- 44 Jean-Jacques Henner, Kreuzigung. Nach 1870.
Öl/Lw., Straßburg, Museum
- 45 Jean-Jacques Henner, Grablegung. Um 1870.
Öl/Lw., Paris, Musée Henner
- 46 Jean-Jacques Henner, Beweinung. Um. 1870.
Öl/Lw., Paris, Musée Henner
- 47 Théodore Chassériau, Kreuzabnahme. 1855.
525 x 2140 cm, Wandgem., Paris, St. Philippe du
Roule

- 48 Jean-Baptiste Regnault, Kreuzabnahme. 1789.
425 x 233 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre
- 49 Anne-Louis Girodet-Trioson, Kreuzabnahme. 1789.
335 x 235 cm, Öl/Lw., Montesquieu-Volvestre, Kirche
- 50 Paul Delaroche, Pietà. 1820.
297 x 147, Öl/Lw., Chantilly, Musée Condé
- 51 Paul Delaroche, Die hlg. Veronika. 1856.
28 x 49 cm, Holz, Paris, Musée du Louvre
- 52 Sébastien Cornu, Kreuzabnahme. 1856.
365 x 230 cm, Öl/Lw., Paris, St. Roch
- 53 Gustave Moreau, Kreuzabnahme. 1867.
24 x 32 cm, Holz, Paris, Musée du Louvre
- 54 Auguste Flandrin, Predigt des Savonarola in der Kirche
San Miniato in Florenz. 1839.
Öl/Lw., Lyon, Musée des Beaux-Arts
- 55 Auguste Hesse, Die Ohnmacht der Jungfrau. 1845.
117 x 90 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre
- 56 Gustave Moreau, Christus wird Pilatus vorgeführt.
1862/63.
100 x 80 cm, Öl/Lw., Decazeville, Notre Dame
- 57 Gustave Moreau, Annagelung ans Kreuz. 1862/63.
100 x 80 cm, Öl/Lw., Decazeville, Notre Dame
- 58 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jesus im Tempel. 1862.
265 x 320 cm, Öl/Lw., Montauban, Musée Ingres
- 59 Charles Gleyre, Jesus im Tempel. 1849/50. Skizze.
32,5 x 39,5 cm, Öl/Lw., Lausanne, Musée cantonal des
Beaux-Arts
- 60 Victor Orsel, Jesus im Tempel. Um 1836. Studie für
Notre Dame de Lorette.
11,2 x 19,5 cm, Bleistift auf Papier, Lyon, Musée
des Beaux-Arts
- 61 Michel Martin Drolling, Jesus im Tempel. 1837.
400 x 725 cm, Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 62 Jacques-Emile Lafon, Jesus im Tempel. 1851.
300 x 300 cm, Öl/Lw., Paris, Ste. Elisabeth
- 63 Emile Signol, Jesus im Tempel. 1850 - 1852.
315 x 245 cm, Wandgem., Paris, St. Eustache

- 64 P. Jollivet, Jesus im Tempel. 1863.
275 x 250 cm, Öl/Lw., Paris, Notre Dame des Blancs
Manteaux
- 65 François Gérard, Christus segnet die Kinder. 1792.
130 x 138 cm, Öl/Lw., Paris, St. Jacques du Haut Pas
- 66 Paul Marc Chenavard, Die Predigt Christi. 1848 - 1851.
450 x 300 cm, Öl/Lw., Lyon, Musée des Beaux-Arts
- 67 Hippolyte Flandrin, Jesus segnet die Kinder. 1837/38.
Lisieux, Museum. Nach einer Kopie von Paul Flandrin.
Öl/Lw., Lyon, Musée des Beaux Arts
- 68 Emile de Champmartin, Lasset die Kindlein zu mir
kommen. 1841.
276 x 130 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre
- 69 Emile Signol, Christus segnet die Kinder. 1850 - 1852.
315 x 245 cm, Wandgem., Paris, St. Eustache
- 70 Victor Schnetz, Christus segnet die Kinder. 1855.
600 x 310 cm, Öl/Lw., Paris, St. Roch
- 71 Adolphe Roger, Lasset die Kindlein zu mir kommen. 1848.
300 x 300 cm, Öl/Lw., Paris, St. Elisabeth
- 72 G. C. Guérin, Die Taufe Christi. 1819.
240 x 310 cm, Öl/Lw., Paris, St. Denis du St. Sacre-
ment
- 73 a) Henri Lehmann, Die Taufe Christi. 1842.
675 x 300 cm, Wandgem., Paris, St. Merry
- 73 b) Henri Lehmann, Beichte und Absolution. 1842
675 x 300 cm, Wandgem., Paris, St. Merry
- 74 Camille Corot, Die Taufe Christi. 1847.
400 x 205 cm, Öl/Lw., Paris, St. Nicolas du Chardonnet
- 75 Fleury, Die Taufe Christi. 1849.
375 x 295 cm, Öl/Lw., Paris, St. Marguerite
- 76 Paul Flandrin, Predigt Johannes' des Täuflers in der
Wüste. 1843.
485 x 215 cm, Wandgem., Paris, St. Séverin
- 77 Paul Flandrin, Die Taufe Christi. 1843.
485 x 215 cm, Wandgem., Paris, St. Séverin
- 78 Hippolyte Flandrin, Die Taufe Christi. Durchzug durch
das Rote Meer. 1856 - 1863.
450 x 310 cm, Paris, Wandgem. St. Germain des Prés

- 79 Amaury-Duval, Die Taufe Christi. 1849 - 1856.
Wandgem., Saint-Germain-en-Laye, Pfarrkirche
- 80 Paul Jourdy, Die Taufe Christi. 1844.
420 x 285 cm, Öl/Lw., Paris, Notre Dame des Blancs
Manteaux
- 81 Amaury Duval, Kniende Jungfrau. 1841.
35 x 20 cm, Bleistift auf blauem Papier. Paris,
Privatsammlung
- 82 Adolphe Roger, Die Taufe Christi. 1833 - 1840.
270 x 275 cm, Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 83 Adolphe Roger, Sündenfall. 1833 - 1840.
Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 84 Adolphe Roger, Die Vertreibung aus dem Paradies.
1833 - 1840.
Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 85 Adolphe Roger, Die durch die Taufe genesende Seele
wird in den Himmel aufgenommen. 1833 - 1840.
Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 86 Ingres/Chassériau, Studie eines Negers. 1836 - 1838.
55 x 73,5 cm, Öl/Lw., Montauban, Musée Ingres
- 87 Charles Müller, Die Versuchung. 1840.
Öl/Lw., Standort unbek.,
- 88 Ary Scheffer, Versuchung. 1855.
338 x 235 cm, Öl/Lw., Paris, Musée du Louvre
- 89 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Schlüsselübergabe. 1820.
280 x 217 cm, Öl/Lw., Montauban, Musée Ingres
- 90 Picon, Schlüsselübergabe. 1850.
365 x 230 cm, Öl/Lw., Paris, St. Roch
- 91 De Jonquieres, Schlüsselübergabe. 1844.
155 x 130 cm, Öl/Lw., Paris, St. Gervais
- 92 Hippolyte Flandrin, Das Abendmahl. 1840/41.
511 x 204 cm, Wandgem., Paris, St. Séverin
- 93 Hippolyte Flandrin, Das Abendmahl. Melchisedech seg-
net Abraham. 1856 - 1863.
450 x 310 cm, Wandgem., Paris, St. Germain des Prés

- 94 Louis Janmot, Abendmahl. 1845.
aufgeklebte Leinw., Lyon, Hôpital de l'Antiquaille
- 95 Louis Janmot, Abendmahl. 1855.
Wandgem., Lyon, St. Polycarpe
- 96 Alphonse Périn. Abendmahl. 1836 - 1853.
Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 97 Génod, Christus und die Samariterin am Brunnen.
Um 1850.
Öl/Lw., Lyon, S. Juste
- 98 Alphonse Périn, Die Heilung der Blinden und Tauben.
1836 - 1853.
Wandgem., Paris, Notre Dame de Lorette
- 99 Alexandre Gabriel Decamps, Jesus wandelt auf dem
See Genesareth. 1853.
58,3 x 11,85 cm, Paris, Musée du Louvre
- 100 Charles Sellier, Die Auferweckung des Lazarus. 1857.
Öl/Lw., Paris, Ecole des Beaux-Arts
- 101 Victor Orsel, Verklärung. 1810.
Öl/Lw., Lyon, St. Nizier
- 102 P.L.F. Delorme, Die Auferweckung des Töchterlein
des Jairus. 1816.
395 x 330 cm, Öl/Lw., Paris, St. Roch
- 103 Louis Janmot, Auferweckung des Jünglings von Nain.
1836 - 1839.
Öl/Lw., Pugetville/Var, Pfarrkirche
- 104 Friedrich Overbeck, Auferweckung des Jünglings von
Nain. 1836.
Zeichnung, Lithographie von Léon Noel. Paris, Biblio-
thèque Nationale, Cabinet des Estampes.
- 105 Louis Gauffier, Das Kanaanäische Weib. 1784.
Öl/Lw., Paris, Ecole des Beaux-Arts
- 106 Alexandre Desgoffes, Blindenheilung. 1850.
390 x 210 cm, Öl/Lw., Paris, St. Nicolas du
Chardonnet
- 107 Hippolyte Flandrin, Auferstehung - Jonas wird vom
Walfisch wieder ausgespien, . 1856 - 1863.
450 x 310 cm, Wandgem., Paris, St. Germain des Prés

- 108 Hippolyte Flandrin, Missionsbefehl - Der Einsturz
des Turmbaus zu Babel. 1856 - 1863.
450 x 310 cm, Wandgem., Paris, St. Germain des Prés
- 109 Hippolyte Flandrin, Christi Himmelfahrt-Vorbereitungen
zum Jüngsten Gericht. 1856 - 1863.
450 x 310 cm, Wandgem., Paris, St. Germain des Prés
- 110 Sébastien Cornu, Die Verklärung; Christi Abstieg in
den Limbus: Christus, von Kindern umringt; der
Missionsbefehl. 1862.
Vier Felder à 280 x 250 cm, Wandgem., Paris, St.
Germain des Prés
- 111 Magimel, Abstieg in den Limbus. 1855.
500 x 240 cm, Wandgem., Paris, St. Eustache
- 112 Lethière, Christus als Gärtner. Um 1820.
210 x 235 cm, Öl/Lw., Paris, St. Roch
- 113 Picot, Das Mahl in Emmaus. 1840.
280 x 460 cm, Wandgem., Paris, St. Denis du St.
Sacrement
- 114 Jules-Joseph Dauban, Empfang des Fremden bei den
Trappisten. 1864.
128 x 162 cm, Öl/Lw., Angers, Musée des Beaux-Arts
- 115 Picot, Thronender Christus. 1842.
Wandgem., Paris, St. Vincent de Paul
- 116 Hippolyte Flandrin, Christus zwischen Heiligen. 1855.
Wandgem., Lyon, St. Martin d'Ainay
- 117 Amaury-Duval, Christus in der Glorie, von Auserwähl-
ten umgeben. 1849.
Wandgem., Saint-Germain-en-Laye, Pfarrkirche
- 118 Jules Ziegler, Geschichte des Christentums. 1837.
18 m Durchmesser, Wandgem., Paris, Madeleinekirche
- 119 Abel de Pujol, Gottvater, Gottsohn und die hlg.
Jungfrau. 1838.
450 x 1400 cm, Wandgem., Paris, St. Denis du St.
Sacrement
- 120 Adolphe Roger, Der triumphierende Christus. 1855/60.
Vier Felder à 6 x 6 m, Wandgem., Paris, St. Roch

- 121 Anonym, Herz-Jesu. 19. Jh.
200 x 135 cm, Öl/Lw., Paris, Notre Dame des Blancs
Manteaux
- 122 J. Vibert, Herz-Jesu. 1866.
250 x 150 cm, Öl/Lw., Paris, St. Nicolas des Champs

Das Bildmaterial ist beim Verfasser einzusehen.

Lebenslauf

22. 9. 1950 Geboren als Tochter des Dr.med. Werner Sellier und seiner Frau Dr. med. Gisela Sellier in Duisburg
- 1957 - 1961 Besuch der Grundschule in Duisburg-Hamborn
- 1961 - 1969 Schülerin des neusprachlichen Zweiges des Staatlichen Elly-Heuss-Knapp-Gymnasiums in Duisburg-Hamborn
- 1969 Abitur
- 1969/1970 Sprachkurs an der Sorbonne/Paris
- ab SS 1970 Studium der Neueren Geschichte, Mittelalterlichen Geschichte und Soziologie an der Ludwig-Maximilian-Universität München
- WS 1970/71 Theaterwissenschaft, Neuere Geschichte und Soziologie
- ab SS 1971 Theaterwissenschaft, Neuere Geschichte und Kunstgeschichte
- 1974 Hauptfachwechsel zur Kunstgeschichte
- 1975 - 1977 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Paris IV
Vorbereitungen zu einer Dissertation mit dem Thema: "Das Christusbild in der Französischen Malerei des 19. Jahrhunderts"
Diese Arbeit wurde von Herrn Professor Hermann Bauer angeregt und entstand unter seiner Leitung.
- 1977 Reimmatrikulation an der Universität München
Vorwiegend Beschäftigung mit der Dissertation.

